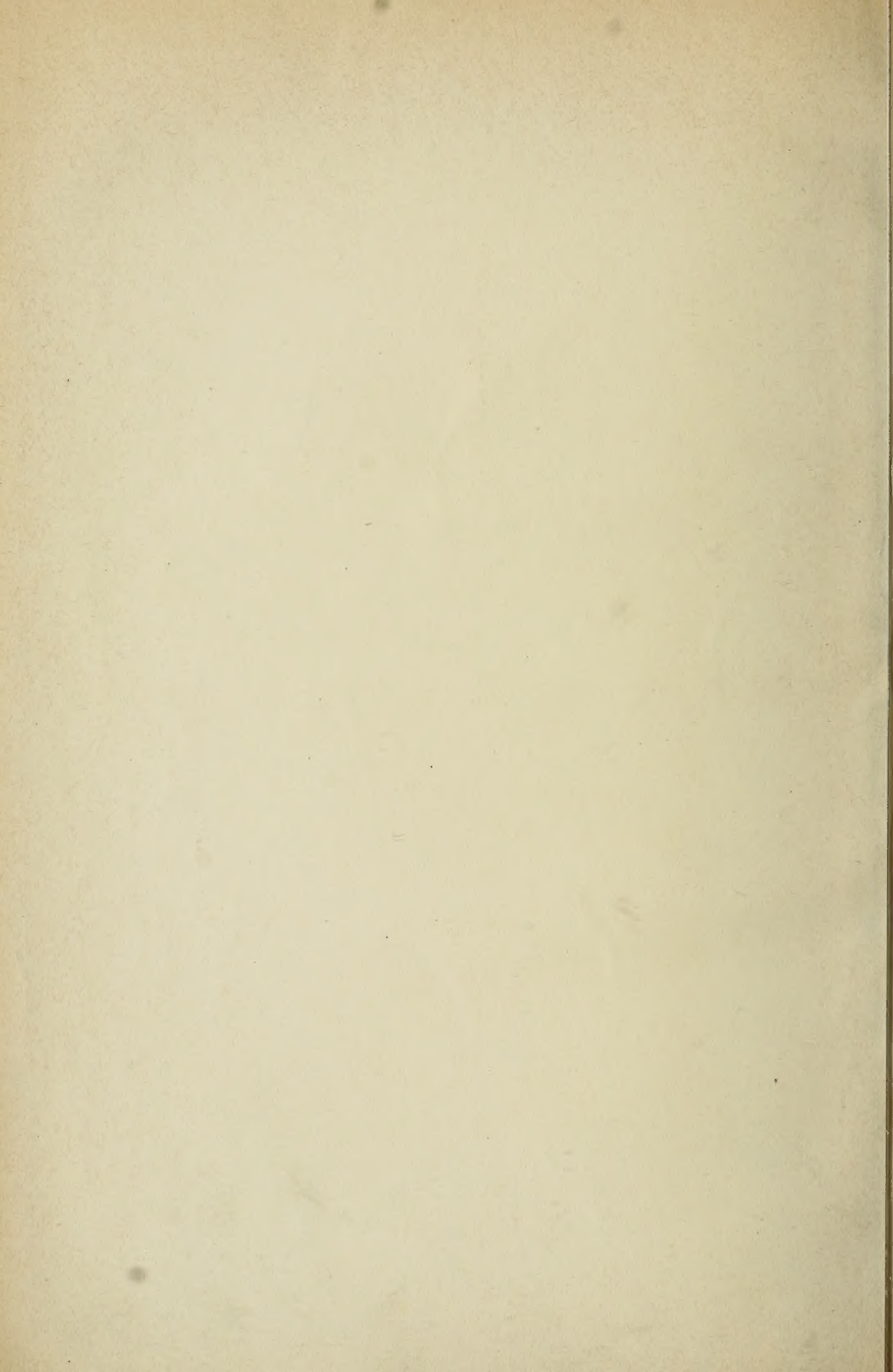
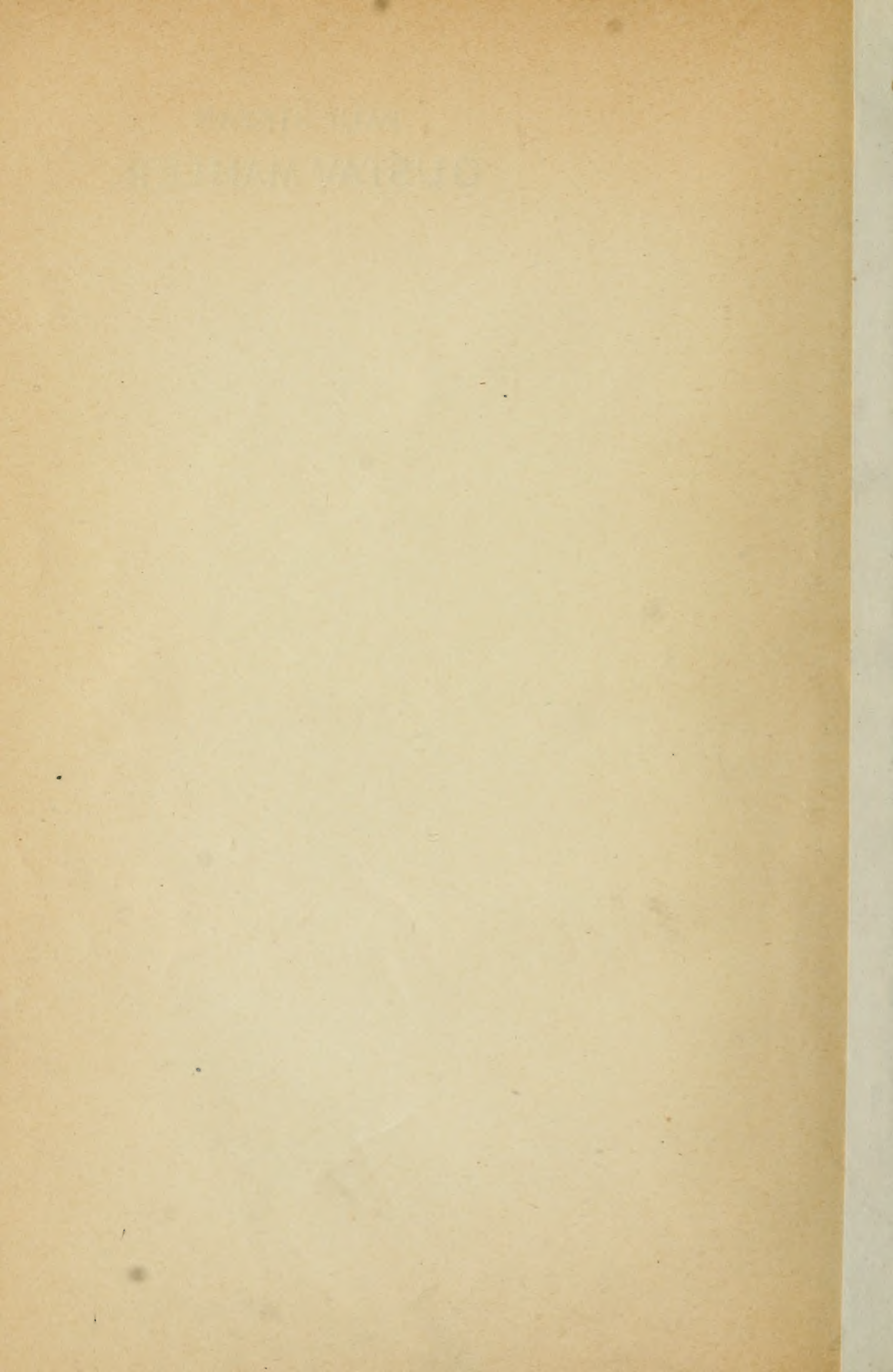

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 905 8





PAUL STEFAN

GUSTAV MAHLER




Gustav Mahler

PAUL STEFAN

GUSTAV MAHLER

EINE STUDIE ÜBER PERSÖNLICHKEIT UND WERK

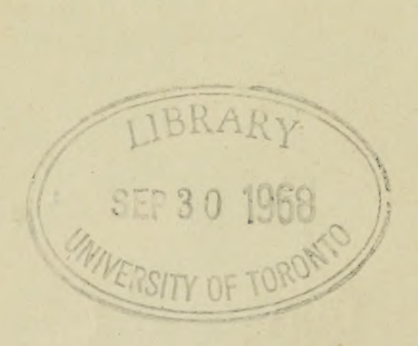
Neue, vermehrte und veränderte Ausgabe
Fünftes bis siebentes Tausend



Mit zwei Bildnissen, einem Partitur- und einem Brief-Faksimile und vielen Notenbeispielen

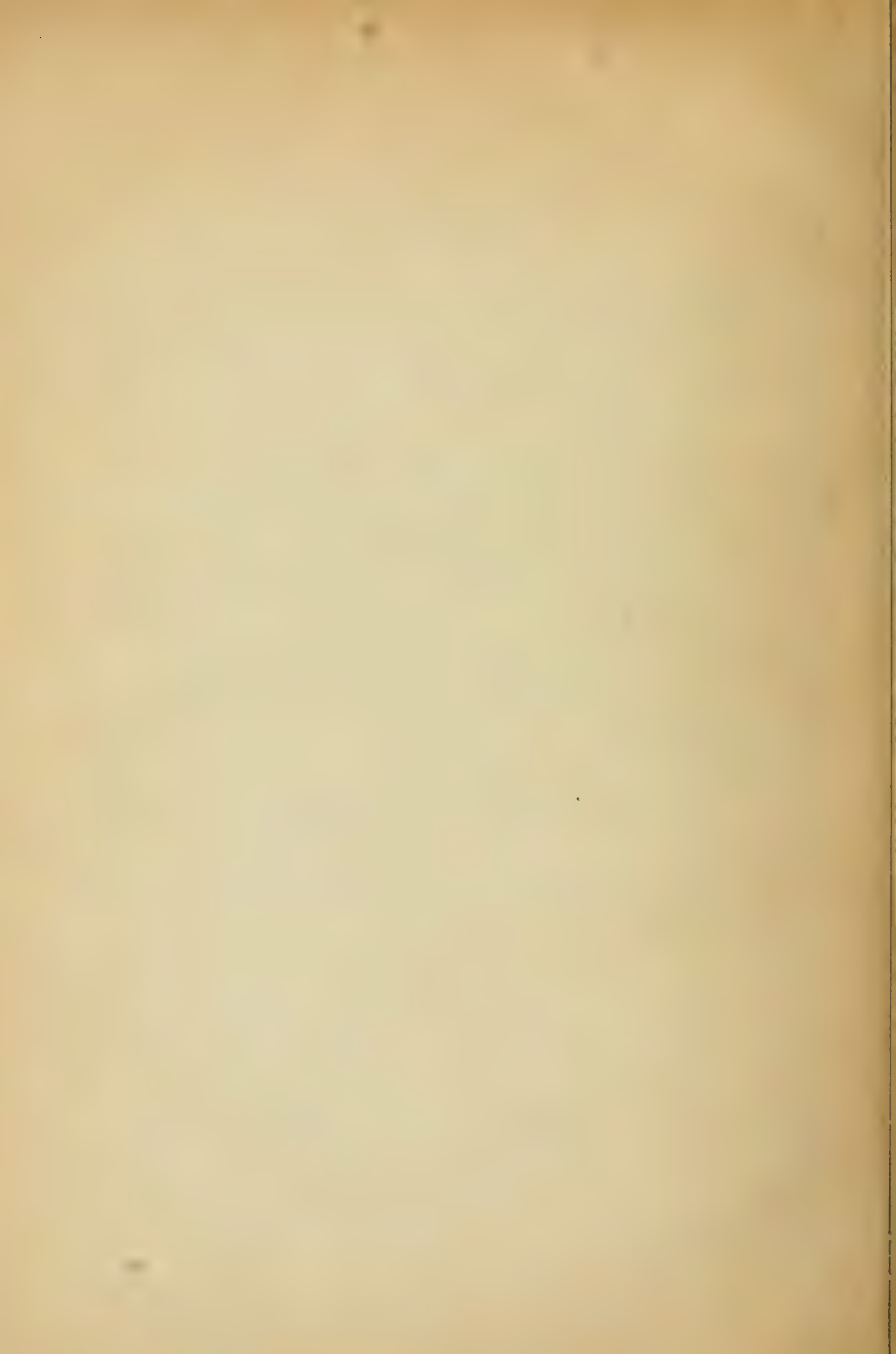
MÜNCHEN 1920 / R. PIPER & CO. / VERLAG

Englische Übersetzung von E. T. Clark
Die erste Auflage dieses Buches erschien im September 1910



Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Inhalt



DEM ANDENKEN
GUSTAV MAHLERS
FRAU ALMA MARIA MAHLER
DER JUGEND
DER ZUKUNFT

O lebe wohl! Es scheidet und kehrt zu dir
Die Seele jeden Tag, und es weint um dich
Das Auge, daß es heller wieder
Dort, wo du säumst, hinüberblicke.

Hölderlin



Prolog

Am 18. Mai 1911 ist Gustav Mahler von allem Irdischen befreit worden.

Im Juli 1920 wäre er sechzig Jahre alt gewesen. Zwei Monate vorher hat in Amsterdam das erste Mahler-Fest stattgefunden, ist der Mahler-Bund begründet worden. Und nun darf ich, um weniges später, die vierte, wenn man die englische Fassung mitzählt, die fünfte von Mal zu Mal veränderte Ausgabe dieses Buches einführen. Es wirbt längst nicht mehr allein für Gustav Mahler, es gerät immer mehr in (willkommene) Gesellschaft, aber es wirbt. Es muß noch werben.

Im Wesen ist es das gleiche Werk geblieben. Als es nach seines Meisters Tode, im September 1911, zum zweiten Mal seinen Weg nahm, schrieb ich: „... Mein Buch galt dem Lebenden... Ich weiß, daß ich nur weniges anders sagen werde. Zu nah ist die verlorene Zeit; zu fest steht sie im Gedächtnis. Und für den Augenblick habe ich nicht flicken wollen... Dieser Studie ist ihre Grenze gegeben..."

Ich habe sie seither ausgestaltet, habe mich bemüht, sie zu verbessern. Aber ich überschreite die Grenze nicht. Was andere Autoren, in Büchern und Zeitschriften, besser sagen, suche der Leser bei ihnen; mein Anhang zeigt den Weg. Ich grüße hier besonders meinen Freund Richard Specht, begrüße die überlegene Einsicht Guido Adlers, die Jugend eines Hans Ferdinand Redlich, ich weise auf die Bücher hin, die von Bruno Walter zusammen mit Friedrich Löhr und von Paul Bekker zu erwarten sind, auf die Sammlung der Briefe, die Frau Alma Maria vorbereitet und auf manches andere; ich

bedaure, daß Arnold Schönberg über Mahler nur gesprochen und nicht geschrieben hat.

Und trotz alledem erhoffe ich meinem Buch noch sein Recht. Es ist nicht „die Biographie". Wüßte doch jemand, auf welchen Schleichwegen ich mir 1910 die Daten und Angaben suchen mußte, bei Freunden, von denen ich besonders Friedrich Löhr und das Tagebuch der Frau Natalie Bauer-Lechner heute nennen darf. Damals mußte ich alle Spuren wieder verwischen. Über das aber hinaus, was ich gefunden habe, sind Biographen kaum gelangt. Man hat behauptet, Biographisches sei überhaupt nicht wichtig. Aber vielleicht ist es das doch und dem Liebenden ist es nun einmal notwendig. Nur — ein Mehr würde größere Vertrautheit, würde Zeitgenossenschaft mit dem Menschen Mahler bedingt haben oder große Reisen an die Orte seiner Wirksamkeit, zuletzt ein Brückenschlagen über die Abgründe in ihm und um ihn. Vielleicht gelingt das einmal. Aber die Zeit vergeht, die Zeugen sterben schnell; fast als hätte Mahlers dämonische Gewalt nach sich gezogen, die ihm in Liebe oder Haß recht eng verbunden waren.

Erste, nötigste Beschreibung des Lebens und der Werke: das möchte dieses Buch geben und bleiben. Es war, es ist eines Lebendigen lauter Ruf an Lebendige. Manche sind ihm gefolgt. Ich rufe ihn wieder.

Die Erscheinung

Der Mensch — Der Künstler — Die Kunst

Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein:

„Der Verstand irrt, das Gefühl nicht."

Das Leben Gustav Mahlers stand, als dieses Buch seine Form erhielt, in der Fülle seiner Macht. Aber auch in der Fülle seines Rechtes, des Rechtes, sich nicht begrenzen, nicht zerstücken, nicht in Zusammenhänge spannen zu lassen. Es war kein Leben, das sich aufdrängte, vielmehr eines, das nur wirkte, ein bescheidenes, ein verborgenes Leben im Sinne der alten Meister unserer Kunst, ein sachliches Leben, wie mit gutem Bedacht gesagt worden ist, ein Leben in der Welt gegen die Welt. Noch heute, da es vollendet ward, sehen wir es aus der Nähe der Mitlebenden. Noch sind wir nicht darüber hinaus, noch zittert in uns die Erscheinung nach, noch ist uns die Ruhe des Schauens und Überschauens immer nicht geworden. Und wenn sie uns nie würde? Niemals an diesem Vulkan? Oder doch nicht so bald? Sicherlich, Ruhe ist hier vorerst unsere Aufgabe nicht. Nur den farbigen Abglanz dieses Lebens wie im Gleichnis festzuhalten, bleibe das Ziel; und nur so weit möchte dieses Buch Biographie genannt werden, wie es, Gustav Mahlers Leben umschreibend, selbst Leben gibt. Es wird oft in Gleichnissen sprechen müssen, denn nur in Gleichnissen darf sich die Sprache der Musik nahen, die selbst ein Gleichnis ist für die Ahnungen und Geheimnisse jenseits von aller Zeitlichkeit. Möchten es Gleichnisse sein, die sich dem verstehenden Sinn erschließen, wenn Mahlers Wille waltet, wenn Mahlers Gebilde ertönen! Wenn dann

die Gleichnisse nicht mehr vonnöten sind und sich der wahre Sinn der Werke offenbart, wenn manche die Offenbarung gefaßt haben, die ihr sonst fremd geblieben wären, dann ist der Schleier gelöst, der Zweck erfüllt: dann sind nicht müßige Worte über ein Leben verschwendet (wie gar manche Betrachtung über Gegenstände der Kunst nur hemmende Vergeudung ist), dann hat das Leben selbst gesprochen; und kein größeres Lob ist dem Mittler zwischen dem Genius und jenen, die seiner teilhaftig werden sollen, gegönnt.

So will dieses Buch wenig tun, das „Lob des hohen Verstandes" zu erringen; es hat für den Nüchternen noch zu wenig Angaben und Mitteilungen gesammelt, obwohl sein Verfasser den Fleiß des Forschenden nicht verachtete und zu finden wie zu sichten bemüht war, was ihm freundliche Hilfe bieten, was ihm Bücher geben konnten. Er wäre unbescheiden, wollte er besonders die Verdienste nicht anerkennen, die sich die ersten Versuche erster Getreuer, kleinere Bücher und Aufsätze eines Richard Specht, des früh verstorbenen Ernst Otto Nodnagel in Königsberg und Ludwig Schiedermairs um jede spätere Bemühung erworben haben; von dem vielen Guten zu schweigen, das sonst, über Zeitungen und Zeitschriften verstreut, hier nur zum Teil zugänglich war. Im ganzen flossen die Brunnen nicht allzu reich, auch war manches herangezogen worden, was wieder abgestoßen werden mußte. Denn für alle äußeren Geschehnisse, die nicht in ein Wirken übergingen, habe ich wenig Aufmerksamkeit gehabt, und mein Stolz war nie, erfahren zu haben und zu wissen, sondern Erlebnisse zu bewahren und zu gestalten. Alles Wissen um Einzelheiten des Lebens und der Werke ist Schein. Ergriffenheit, Rührung, Begeisterung, ist alles. Begeisterung! Damit ist das Zauberwort zu der Erscheinung Gustav Mahlers gebraucht. Begeisterung treibt ihn, etwa die lichte Göttin, von finstern Dämonen gejagt (doch von Söhnen Luzifers, des Edlen); und Begeisterung treibe jeden, der ihm naht. Er wäre verstanden, soweit er sich in dieser Zeit verstehen läßt, hätte man auf dieses

Außerordentliche seines Wesens, diese immerwährende höchste Spannung, die wieder und wieder Funken und Flammen weckt, wie sichs ziemte, geachtet.

Man hat ihn selten verstanden, so lange er lebte, man hat ihn kaum gekannt, oft gar nicht kennen lernen wollen. Berühmt war er wohl und scheu gelitten unter denen, die in seiner Kunst schaffen, von ihr sprechen und schreiben; vielen wie flüchtiger Glanz aufgegangen, manche wie im Wirbel packend, erschreckend und wieder abstumpfend, den wenigsten ein Erlebnis und darum eine Welt.

Nun ergibt sich vielleicht der Einwand, daß das Genie von seiner Zeit nie und nimmer erkannt worden, daß es erst nach bitteren Kämpfen durchgedrungen sei, ja daß alle Verkennung eben im Wesen des Genius seinen Grund habe. „Die bloßen Talentmänner kommen stets zu rechter Zeit", sagt Schopenhauer, „das Genie hingegen trifft in seine Zeit wie ein Komet in die Planetenbahnen, deren wohlgeregelter und übersehbarer Ordnung sein völlig exzentrischer Lauf fremd ist. Demnach kann es nicht eingreifen in den vorgefundenen regelmäßigen Bildungsgang der Zeit, sondern wirft seine Werke weit hinaus in die vorliegende Bahn (wie der sich dem Tode weihende Imperator seinen Speer unter die Feinde), auf welcher die Zeit solche erst einzuholen hat." Und er weist auf die Worte des Johannes-Evangeliums: „Meine Zeit ist noch nicht gekommen; euere [der Talentmänner] Zeit aber ist immer schon da." So gewiß dies alles gilt, so gewiß noch der Fall Wagner in guter Erinnerung ist, so wenig möchte ich für den Fall Mahler dieses Naturgesetz des Genies zur Erklärung brauchen. In einer gärenden, beweglichen, ja neuerungssüchtigen Zeit, die aus der Verfolgung Wagners im ganzen doch die Lehre gezogen hat, wird tiefer zu graben sein. Zum mindesten ist die Frage so zu ändern: Wenn andere — nicht etwa verstanden — aber doch erhoben und verkündigt werden, warum schwieg man über Mahler? Warum war man über Strauß, über Pfitzner und Reger besser unterrichtet? Warum wurde nicht immer

und immer wieder auf Mahler hingewiesen als auf den, der er ist? Warum wird er noch immer verkannt?

Mir scheint diese Frage wichtig genug, und wenn es für mich ein „Problem“ des „problematischen“ Mahler gibt, so liegt es hier. Darum will ich versuchen, sie deutlicher zu beantworten.

Georg Göhler, der Mahler schon in frühen Jahren erkannte, hat einmal gesagt, der Mangel an Phantasie führe unsere Zeit dazu, dem phantasiereichen Künstler Mahler fremd zu bleiben. Das wäre ein Stück Erkenntnis. Aber die ganze tut uns not. Was der Zeit fehlt, ist nicht so sehr die Phantasie wie der Mut zur Phantasie, der Mut zum Erlebnis, zum Gedanken, zur Dichtung, zur sehnsuchtsvoll erträumten einsiedlerischen und doch frohen Einheit des Lebens mit der Kunst. Die Technik hat uns unterjocht. Wir fliegen in Wirklichkeit, aber in Wahrheit können wir uns nicht aufschwingen. Novalis und die Seinen haben es noch gekonnt. Uns ist die Fähigkeit des Schauens, die gotteingeflößte Gewißheit von der Erhabenheit der idealen Welt über die des Scheines gelähmt, wir sind vom Rausch der Tatsachen geknechtet. Das Reine, das Ursprüngliche, das Naive, das in sich geschlossen Vollkommene ist uns unfaßbar geworden. Wir glauben nicht an die Realität des Märchens; und nun tritt uns das Märchen fast zum Greifen nahe. Es tritt uns nahe: es verstimmt uns. Die Zeit ist selber nicht imstande, naiv zu sein; muß sie nicht jeden, der ihr zum Trotz naiv ist, Volkslieder singt, das Wunderhorn in sich gestaltet, übersehen, unbeachtet lassen und schließlich mit der griesgrämigen Anerkennung, die sie für das „Können“ hat, verachten? Sie ist nicht imstande, ein großes Wollen zu begreifen, unablässige Mühe zu ehren, das Streben nach Wahrheit, nach Vollkommenheit höher zu schätzen als den Erfolg davon; denn sie dient überall nur dem Erfolg. Und nun kommt einer, der als Schaffender wie als Nachschaffender unverdrossen dem deutlich geschauten Ziel näher rückt, der nur zurückweicht, um weiter vorwärts zu springen, einer, der nie fertig

ist, der sich immer von den Eingebungen der Stunde tragen läßt, und dem es so aus dem Innern eines Gemütes, aus der Kraft einer heiligen Natur heraus gelingt, das Höchste zu erreichen: wie sollte die Zeit dafür Dank haben? Noch sind ihre Sinne stumpf, noch hat sie den Rhythmus eines neuen Lebens nicht begriffen, noch sieht sie in diesem Leben (von jeher hat zum Leben das träge Blut der Vielzuvielen nicht gelangt) nur Sünde und Klage, nur Unrast und Hast. Und durch Hast und Oberflächlichkeit sucht sie sich ihm anzupassen, wie sie es denn auch als oberflächlich verleumdet. Und darum werden die „Bekenner“ der Zeit, werden unsere „Gebildeten“ „so schnell mit allem fertig, mit Kunstwerken, schönen Naturgegenständen und dem eigentlich überall bedeutsamen Anblick des Lebens in allen seinen Szenen“.

So Schopenhauer, unser Kronzeuge. Und weiter an der nämlichen Stelle seines Hauptwerks: „Er aber [‚der gewöhnliche Mensch, diese Fabrikware der Natur‘] weilt nicht.“ Wenn er sich über einen Störenfried „hinweggesetzt“ hat, so überlegt er nicht weiter, es wäre denn, daß er zur Verteidigung dieser seiner Leichtfertigkeit deutelte. Und so ist es manchen gelungen, die „scheinbare“, die „gemachte“ Naivität des Komponisten, das „Unruhige“, „Grübelnde“, „Launenhafte“ des wirkenden und leitenden Künstlers als unecht zu verdächtigen. Damit war ihre Teilnahmslosigkeit gerechtfertigt. Statt zu fragen, ob sie denn noch unbefangen genug seien, naive Größe naiv aufzunehmen, verdächtigen sie den Schenkenden, daß er spiele, künstle, sich verstelle. Nein, sie würde man nicht betrügen. Denn das ist die größte Angst der heimlich Haltlosen und — öffentlich Meinenden, daß sie einmal überrumpelt werden könnten; und sie bedenken nicht, daß zehnmal überschätzen nicht so schlimm ist wie einmal verkennen. Der Geist, der uns beherrscht, ist nicht der froher Förderung und gastlichen Glaubens; sondern an jeder Ecke droht der Schulmeister, amtet der Splitterrichter, schwelgt die Unfehlbarkeit.

Wären die Gebildeten, wäre die schlimmste Abart der Hand-

werksstolzen, die „guten Musiker“, fähig zu erleben, Ursprünglichkeit vorauszusetzen und sich ursprünglich hinzugeben, hätten sie nicht verlernt, mit dem Feuer umzugehen, es wäre ihnen viel leichter geworden, Mahler zu erkennen; sie hätten manchen Verwandten seiner Art in der Geschichte unseres geistigen Werdens aufgenommen und ihm wäre der Weg bereitet gewesen. Oder wer kann noch gewisse Erzählungen der Fioretti genießen, so genießen, daß er an sie glaubt? Etwa die, wie St. Franziskus den Priester in Rieti besuchte, und das Volk, um ihn zu sehen, in solcher Menge herbeieilte, daß des Priesters Weinberg verwüstet ward; wie dann der Priester bereute, Franziskus beherbergt zu haben, der aber bat, man möchte den Leuten den Weinberg nur überlassen. Und als das geschehen war, trug der Weinberg in diesem Jahr reicher als je. Oder die Geschichte vom Vertrag des Heiligen mit dem Wolf von Gubbio, der das Land plagte; und der sich nun verpflichtete, Frieden zu halten, wenn man ihm sein Futter gönne, was er auch bis zum Tode hielt. Oder die vom Bruder Masseo, dem das Licht Gottes geworden war, und der nun unablässig, gleich einem Täuberich jubelte („in forma et con suono di colomba obtuso u! u! u!“). Oder die Legende des Bruders Juniperus, eines der ersten ioculatores Domini, der den Armen Klostergut und Kirchenschmuck, ja selbst die Glocken vom Altare schenkte.

Das sind Gleichnisse; aber von solchen Menschen, von solchen Tieren, vom Naturentzücken auf dem Berge La Vernia singen die Weisen Gustav Mahlers.

Und damit es, wie der Tagesansicht seines Wesens, so auch der Nachtansicht an einer Vordeutung, an einem Vorspiel nicht fehle: kennt man E. T. A. Hoffmann? Der Musiker Hoffmann hat die kommenden Jahrhunderte geahnt, der Genosse und Beschwörer des Kapellmeisters Kreisler alles Dämonische seiner Kunst erschöpft. . . .

Kreislers Wiedergeburt auf der Ebene des irdischen Lebens heißt Gustav Mahler. „Das Wildeste, Schauerlichste ist dir

eben recht.... Ich hatte die Wetterharfe ... anspannen lassen, auf der der Sturm als ein tüchtiger Harmoniker gar wacker spielte. In dem Geheul, in dem Gebraus des Orkans, in dem Krachen des Donners erklangen furchtbar die Akkorde der Riesenorgel. Schneller und schneller schlugen die gewaltigen Töne los... In einer halben Stunde war alles vorüber. Der Mond trat hinter den Wolken hervor. Der Nachtwind säuselte tröstend durch den erschrockenen Wald und trocknete die Tränen weg von den dunklen Büschen. Dazwischen ertönte noch dann und wann die Wetterharfe wie dumpfes, fernes Glockengeläute."

Auch dieses ist nur ein Gleichnis; aber das Widerspiel dieses Sturmes tönt bei Gustav Mahler.

Hoch auf ragt in Mahlers Leben die Erscheinung des F. M. Dostojewsky, von dem er einmal, glühend und paradox wie sonst, behauptet hat, dieser Dostojewsky sei für junge Musiker wichtiger als Kontrapunkt. Ihm war freilich der Kontrapunkt selbstverständlich, der Magus Rußlands aber ein keinen Augenblick zu missender Führer in das Land der Seele, das größte menschliche und Welterlebnis außerhalb der Musik und neben Goethe. Weil ich aber Goethe, Dostojewsky und einige andere Quellen seiner Bildung gewiesen habe, ist ihm gleich der Vorwurf des Literatenschaffens gemacht worden: er sei ganz einfach gewesen, erst seine Lektüre habe ihn verdorben, er komponiere Literatur, er sei zu klug... Solche Art zu sehen und zu reden, ist es jedesfalls nicht.

Späterhin war Arnold Schönberg sein Erlebnis jüngerer, zukunftdunkler Musik. Einer Musik, die er ehrte, der er nicht immer folgen konnte. Daß er aber das Recht der Zukunft in Wort und Tat gerade hier aufflammend verfochten hat, war bei den „ewig Gestrigen" wiederum sein Unrecht. Er, Leitstern aller jungen Musiker, wurde verdächtigt, ihr Patron zu sein und ihre Sünde zu teilen oder doch zu begünstigen. Heftig und hämisch wurde er geschmäht. Aber „ihn auch nur zu loben, ist Schlechten nicht erlaubt"!

Die Tasten sind berührt; die Obertöne klingen mit und weisen flüsternd ihre geheimnisvolle Spur. Aber es wäre noch auf andere Spuren zu Mahler hinzudeuten, verlassene Spuren, denen von jeher nur wenige gefolgt sind: auf das Volkslied und seinen schlichten Sinn, auf das Wunderhorn, seine Treuherzigkeit und Wildheit, auf Wanderburschen und Wandermusikanten, auf den Musiker Weber, den man in die Verschollenheit gelobt hat, den Schwärmer Schumann, den Dirigenten und Philosophen Richard Wagner, auf Anton Bruckners ehrwürdige Gestalt, die den einen zu früh, den anderen zu spät ihren Leidensweg ging... Nicht als ob damit ein Zusammenhang gesucht oder gefunden wäre. Aber wem dies alles Erlebnis geworden ist, dem baut sich zum Erlebnis Mahler die Brücke. Er ist willig, Mahler anzugehören und er hat die Gnade des guten Willens in sich bestärkt. Mahlers Erscheinung wie Mahlers Musik muß aus ihrem Ethos gewertet werden. Güte ist der Grundzug. Bettina von Arnim beginnt ihren „Briefwechsel“: „Dies Buch ist für die Guten und nicht für die Bösen.“ Und wer bei Mahler eintreten will, möge sich nur prüfen, ob er schenkende Güte empfangen kann. Mehr braucht es nicht.

Hier spricht nun einer, dem Mahler zum Erlebnis geworden ist, langsam, allmählich, der Dirigent zuerst, dann der Bühnenleiter, und schließlich der zuvor aus scheuer Ferne bewunderte Komponist. Als Erlebnis möchte er Mahler auch zeigen, nicht abwägend, nicht einschränkend, sondern gleichsam im Schatten dieses Großen stehend, ein Schwärmer lieber als ein Wenn-und-Aber-Mensch, dem der Urheber himmlischer Freuden ein „Gegenstand“ geworden ist. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.

Werk und Rasse

Von den Bequemen und Voreingenommenen haben einige, um Mahlers Erscheinung und Kunst zu bekämpfen, diese Erscheinung, diese Kunst jüdisch genannt; natürlich in einem

übeln Sinn des Wortes. Dagegen hat dieses Buch bei Lebzeiten Mahlers absichtlich nichts gesagt. Heute will es nicht schweigen.

Gustav Mahler wurde von jüdischen Eltern geboren, ist also, wie man das gewöhnlich ausdrückt, der Rasse nach Jude. Nun meinen allerdings manche Gelehrte, daß es eine einheitliche jüdische Rasse gar nicht gebe, sondern zwei Rassen, eine blonde und eine dunkle, die recht verschieden geartet und zu werten seien. Aber angenommen, daß diese Ansicht wieder aus der Mode komme, was in aller Welt hat das mit dem Geistigen, mit der Kunst und insbesondere mit der Musik zu tun?

Es fällt mir gar nicht ein, eine Lebensfrage von Millionen Menschen hier kurz abzutun. Auch gilt es mir gleich, ob ich links und rechts Ärgernis gebe, wenn dabei nur einige Erkenntnis gefördert wird.

Ich bin weit davon, den Einfluß der Rasse auf das Werden einer Kultur zu leugnen: man hat mich genug angegriffen, weil ich auf die germanischen Elemente im Wesen und in der Kunst Umbriens deutete[2]). Aber dieses Agens ist für mich, wie für jeden, der vom Geist und nicht vom Körper ausgeht, also nicht Materialist ist, wieder nur ein Geistiges: die Rassen*idee*. Der Geist baut sich den Körper, und nur der Geist baut den Geist. Die vielen Germanen, die in Umbrien wirkten (um bei dem Beispiel zu bleiben), waren lebendige Glieder eines Volkes, eines Staatswesens, einer lebenden Kultur. Darum konnten sie als Lebendige Leben von ihrer Art fortpflanzen. Der Abkömmling einer jüdischen Familie, die, wer weiß wie lange schon, mit deutschen und slawischen Bürgern und Bauern gelebt hat, wenn auch noch so eng an andere jüdische Familien gepfercht, nimmt an lebendig bildender Kraft, an weiterwirkender Energie in unser Leben nichts mit, es sei denn die schon vom Elternhaus vererbte — deutsche Kultur. Keine Sprache, kein Staat, keine Gemeinschaft bindet ihn mehr an das Volk seiner Ahnen (von der „Konfession“ dürfen wir

wohl absehen), keine Rassenidee ist in ihm lebendig. Das Jüdische ist ein Residuum, physisch und vielleicht seelisch nachweisbar, geistig zu vernachlässigen. Das geistige Wesen muß sich ein solcher Mensch erst erwerben. Man schelte ihn wurzellos. Nur darf man die abgestorbenen Wurzeln dann nicht zählen.

Ob er sich ein Geistiges erwerben, ob er das Tor einer Kulturgemeinschaft öffnen kann, das freilich entscheidet das Geschick des einzelnen. Viele hören auf, Juden zu sein, weil ihnen rudimentäre Organe abgestorben sind: wenige werden Mitglieder der großen Volkheit um sie. Das setzt ein Schenken voraus, ein Schöpfen, ein Aufnehmen und Weitergeben, ein Sicheinfügen in Reich und Besitz, und ist wie alles Geistige nicht jedermanns, sondern nur des Begnadeten Sache.

Und das war Gustav Mahlers Fall. Von früher Jugend an in der Nachfolge Beethovens und Wagners erwachsen (auch des Philosophen Wagner, der Regeneration, Wiedergeburt des Juden im besonderen, des Menschen im allgemeinen fordert), ein Schüler Goethes, Schopenhauers und der deutschen Romantik, geht er alsbald den Weg der deutschen Musik, der am gewissesten zum Herzen des Deutschtums führt. Bruckner steht am Ausgang, und das deutsche Volkslied trägt ihn. Er sieht die deutsche Natur der Romantiker deutsch wie Weber und er verkündigt Tod, Gericht und Auferstehung nicht weniger christlich als die alten Meister des Bildes: die Zweite Symphonie gestattet zu sagen, was eine frühere Form dieses Buches gesagt hat, daß er unter den großen Künstlern „der Christ unserer Tage“ ist. Immer wieder begegnen sich seine Werke in christlich-allvergottenden — und in volkstümlich-deutschen Bahnen. Wo ein leitender Gedanke mit ihnen wächst, ist es der stolze Gedanke der deutschen Philosophie. Am schönsten und deutlichsten offenbart sich das in seiner Achten Symphonie, die ohne jede Kirchlichkeit, in freiester Deutung, von einer alten hymnischen Anrufung des heiligen Geistes ausgeht und ihn, den Geist der Liebe, mit den tiefen Worten des zweiten Faust über jeden Erdenrest siegen läßt. Wer dieses große

Lebenswerk, von den ersten volkstümlichen Liedern bis zu den Erneuerungen der symphonischen Kunst, einreihen will, wird es nur in das Werden der deutschen Musik aufnehmen: aus deutscher Musik ist es, Keim um Keim, hervorgegangen, den Ruhm und die befruchtende Macht der deutschen Musik wird es mehren.

Den andern Ruhm deutscher Musik, den Ruhm der Wiedergabe, hat Gustav Mahler überhaupt erst mit schaffen geholfen, auch hier ein Schüler Richard Wagners. Der Ernst, die Treue, die unbekümmerte Sehnsucht nach Vollkommenheit, die ihn verzehrte: das ist deutsch, wenn deutsch sein nach Wagner heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben. Was er dem deutschen Theater gegeben hat, ist Geschichte. Umstürzend und erhaltend war er ein Förderer des Besten, was deutsche Meister hinterlassen und gewollt haben. „Das Genie Gustav Mahlers,“ sagt Gerhart Hauptmann, ein seherhaft deutscher Dichter und Mensch, „ist repräsentativ im Sinne der großen Traditionen deutscher Musik... Er hat die Dämonie und die Feuermoral deutscher Geister, den einzigen Adel, der seinen wahrhaft göttlichen Ursprung noch zu bezeugen vermag[1]).“

Man wird mir die Schrift Richard Wagners über das Judentum in der Musik entgegenhalten, und was er sonst, gealtert, verbittert, fast einsam und in seiner Zeit bedingt, gegen Musiker jüdischer Abstammung gesagt hat. Man verstehe es nur recht! Wagner wollte, wenn auch des Beispiels halber oft übertreibend, eine gewisse Oberflächlichkeit Mendelssohns, die Gefallsucht Meyerbeers tadeln, aber nicht, weil sie Juden waren, sondern weil ihn Oberflächlichkeit und Gefallsucht zeitlebens erregten. (Er hat auch nichtjüdischen Sängern, Dirigenten und Komponisten tüchtig die Meinung gesagt.) Wenn er, was ihm besonders unangenehm war, auf das Judentum projizierte, so darf das nicht wundernehmen in einer Zeit des erwachenden Kapitalismus, der Flegeljahre der Judenemanzipation, der Herrschaft und Gegnerschaft einer unerträglichen Geistreichelei, eines feuilletonistelnden Schmocktums inmitten künstlerischer

Unfruchtbarkeit und Verwahrlosung, wie man sie sich kaum noch vorstellen kann. Er sah, vielleicht mit Recht, zwischen all dem Zusammenhänge. Aber den Parsifal, dieses nur durch das Mittel des Christentums zu erfassende Werk, vertraute er Hermann Levi an.

Es gibt heute wohl viele Musiker jüdischer Abstammung, aber keine jüdische Musik. Solange es nicht gelingt, an den Werken und an dem Wirken dieser Musiker positiv oder negativ, im guten und im schlechten Sinne Gemeinsames nachzuweisen, solange man an den Werken des einzelnen nicht ernsthaft „jüdische" Eigentümlichkeiten findet (aber ernsthaft und nicht in Versuchen oder Scherzen), solange gehört auch Mahlers Erscheinung dorthin, wo sie der klügere Ausländer längst schon sieht: in die Reihe der großen Deutschen.

So viel war geschrieben, als mich drei neuere Stimmen trafen, die ich wiedergeben mußte. Die eine (da hier nicht Polemik beabsichtigt ist, nenne ich keine Namen) tadelt an Mahlers Werk seine „oft frevelhaft stark betonte semitische Rasse"; man erfährt, daß sich die in erdrückenden Längen, in Ungleichheiten, in allzu zahlreichen Trompetenthemen, in ewig gestopften Bläsern äußere — und sie findet dann selbst, das Jüdische dabei sei eben mehr eine Sache des Gefühls, ja der Suggestion. Die andere erörtert die Abstammung Mendelssohns und weiß über dieses Problem ungefähr das zu sagen, was ich über Mahler ausführe. Aber wo ist nun die geistige Gemeinschaft etwa zwischen Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach und Mahler? Die letzte endlich, die eines verdienten, aber durchaus zionistisch eingestellten Literaten, meldet erregt, es sei gelungen, Gebetsgesänge flüchtiger Ostjuden zu hören, die in Marschrhythmen hinschritten. Und da auch Mahler Märsche liebe, ja selbst den Heiligen Geist in Marschrhythmen rufe, seien die „jüdischen Melodien" Mahlers gegeben. Aber die Märsche ruhen nach Mahlers eigenem Zeugnis viel weiter westlich, in seinen böhmischen Kinderjahren, durch die Militär- und Bauernmusik zieht. Und angenommen, daß gewisse skurrile

Wendungen Mahlers aus seiner Rasse kämen: welchen Beweis müßte die Musik eines Reger geben, wenn dieser Künstler jüdischer Abstammung wäre? Was immer ich zu finden bemüht war — und selbst der „Geist der Utopie“ hat mich nicht gefördert — die Kunst eines Mahler ist mir und schließlich auch anderen, immer und in einem höchsten Sinn deutsch geblieben. Im Sinne unserer Romantiker und, zu höchst, eines Goethe, eine Welt mit ihren Völkern einschließend, weitherzig-deutsch genug, die alte, verklungene, bunte, glorreiche Heimat der Musik mit zu umfassen, die einst Österreich hieß.

Das Leben und Wirken Gustav Mahlers

Kindheit — Erste Jugend

Gustav Mahler entstammt einem unscheinbaren Dorf. Es heißt Kalischt und liegt in Böhmen, nahe der mährischen Grenze und der deutsch-mährischen Stadt Iglau. Daß er also gerade noch dem „Kronland“ Böhmen angehörte, war für ihn später von Bedeutung, als die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen dem Landsmann zur Herausgabe seiner ersten Symphonien verhalf. In Kalischt ist Mahler am 7. Juli 1860 geboren. So hört und liest man gewöhnlich. Sicher ist das Datum nicht. Mahlers Eltern hielten, wie er selbst erzählte, den 1. Juli für den Geburtstag und die Papiere sollen verloren sein. Diese Eltern, Kaufmannsleute von sehr bescheidenem Wohlstand, aber großem Bildungseifer, siedelten bald nach Iglau über. Das Kind war still, scheu, zurückhaltend, man hätte es gern lebhafter gesehen. Die Lebhaftigkeit kam auch mit dem Erfassen der Musik. Die ersten Eindrücke bestimmen schon die allerfrüheste Zeit. Das mährische Gesinde, deutsches wie slawisches, singt gern und schön. Schwermütige Lieder wecken und schläfern ein. Die Signale der Kaserne tönen herüber. Die Regimentsmusik marschiert vorbei. Und der ganz kleine Knabe singt alles nach. Mit vier Jahren erhält er eine Ziehharmonika und spielt, was er gehört hat, ganz besonders die Märsche der Kapelle. Sie fesseln ihn so, daß er eines Morgens, in aller Hast angekleidet, den Soldaten nacheilt und den Marktfrauen, die ihn einholen, ein regelrechtes Konzert auf seinem Instrument gibt. Der

Sechsjährige entdeckt im großelterlichen Hause ein altes Klavier, von dem er nicht wegzubringen ist, auch nicht zu den Mahlzeiten. Mit acht Jahren unterweist er einen Siebenjährigen im Klavierspiel, die Stunde zu fünf Kreuzern. Aber der Schüler bleibt unachtsam und der Lehrer wütet so arg, daß man besorgt den Unterricht einstellt.

Nur eines kommt der Leidenschaft für die Musik von ferne gleich: die Lesewut. Ihr zu frönen, versteckt sich der Knabe oft den Tag über. Auch die Notenleihanstalt wird eifrig benutzt.

Das Gymnasium in Iglau (kurze Zeit das Prager) nimmt den Knaben auf. Lehrer und Schüler bemerken nur hin und wieder eine gewisse Zerfahrenheit, nicht Unaufmerksamkeit, sondern ein förmliches Vergessen der Umgebung, deutlich unter musikalischen Eindrücken. Einmal pfeift er plötzlich während der Schulstunde einen Ton vor sich hin und erwacht dabei selbst, nicht wenig erschreckt.

Über den Beruf des Knaben scheint die Familie bei seiner so sinnfälligen Begabung von jeher im Reinen gewesen zu sein, obwohl die nötige Lehrzeit, nach dem ersten Unterricht bei dem Theaterkapellmeister Viktorin und bei dem Klavierlehrer Brosch, manches Opfer verlangen mußte; und es waren viele Geschwister zu bedenken. Vielleicht hatte noch der bedächtigere Vater Zweifel, denn Bernhard und Marie Mahler, die Eltern, hatten elf Kinder, von denen freilich einige in ganz jungen Jahren verstarben. Aber ein Musiker aus Prag, der gerade Bekannte in Iglau besuchte und als Autorität galt, Gustav Janowitz, jetzt Fabrikant, drängte, kaum daß er den jungen Menschen Beethovens opus 81a spielen gehört hatte, mit am meisten zu einem Entschluß, und so kam eines Tages, so erzählt Professor Julius Epstein vom Wiener Konservatorium, im Jahre 1875 ein junger Mensch von etwa fünfzehn Jahren mit seinem Vater in Epsteins Wohnung und der Vater bat, über die Begabung und damit über den weiteren Lehrgang seines Sohnes zu entscheiden. Nicht sehr gerne, aber betroffen von dem Gesichtsausdruck des jungen Menschen forderte

Epstein, daß er ihm etwas vorspiele, Fremdes oder Eigenes. Und schon nach wenigen Minuten sagte er zum Vater: „Das ist der geborene Musiker.“ Und auf alle Einwände: „Hier irre ich mich sicher nicht.“

So wurde „Gustav Mahler aus Iglau, 15 Jahre alt“ im Herbst 1875 Schüler des Konservatoriums in Wien.

Direktor dieser Anstalt war „der alte Hellmesberger“, eine Wiener Legendenfigur, ein ausgezeichneter Künstler von Tradition, aber auch einer jener „guten Wiener Musiker“ vom alten Schlag: für junge Stürmer und kommende Geister waren es gefährliche Leute und keinesfalls Pfadfinder. Man entsinne sich, daß zur selben Zeit Hugo Wolf von derselben Anstalt wegen eines „Disziplinarvergehens“ entfernt wurde. Auch Mahler soll sich einmal „unbotmäßig benommen“ haben und die Strafe war gar nicht mehr so fern. Wie dem auch sei, er kam schnell vorwärts. Der Jahresbericht des Konservatoriums für das Schuljahr 1875/76 zeigt ihn mit Überspringung der Vorbildungsklasse in der ersten Ausbildungsklasse für Klavier des Professors Julius Epstein; dazu lernte er Harmonielehre bei Robert Fuchs und sofort, was dem Studiengang sonst nicht entspricht, Komposition bei Theodor Krenn. In diesen letzten Unterricht wird er wohl auf Grund vorgelegter Arbeiten gelangt sein. Im Klavierspiel und in der Komposition wurde er zum „Konkurs“ am Schlusse des Schuljahres zugelassen und erhielt beide Male einen ersten Preis, im Klavierspiel für den Vortrag des ersten Satzes der (welcher?) Sonate von Schubert in a-Moll, in der Komposition für den ersten Satz eines Klavierquintetts. Der Jahresbericht des folgenden Schuljahres zählt auf, daß Mahler die zweite Ausbildungsklasse für Klavierspiel, den II. Jahrgang des Kompositionskurses und den I. Kontrapunktkurs besucht hat. Tatsächlich ist er unter den Schülern Epsteins und Krenns verzeichnet, während sein Name unter den Kontrapunktschülern fehlt. Es heißt, Hellmesberger habe ihn vom Kontrapunkt befreit, weil seine Kompositionen so viel Können zeigten, und Mahler habe diese Erleichterung

später bedauert. (Aber wie er im Kontrapunkt als freiester Meister schalten durfte, beweisen die Symphonien wohl genügend.)

Im „Klavierkonkurse" dieses Jahres (Humoreske von Schumann) erhielt Mahler abermals einen ersten Preis. Auf die Teilnahme am „Kompositionskonkurs" hatte er verzichtet.

Im dritten und letzten Schuljahr 1877/78 ist er als Kompositionsschüler von Krenns III. Klasse angeführt; auch Geschichte der Musik soll er gehört haben, ist aber wieder unter den Schülern nicht zu finden. Bei der „Schlußproduktion" am 11. Juli 1878 wird das Scherzo eines Klavierquintetts von Mahler aufgeführt; er spielt selbst den Klavierpart. Darauf verläßt er die Anstalt mit dem Diplom, das man empfängt, wenn man Hauptfächer mit vorzüglichem, Nebenfächer mit mindestens genügendem Erfolg besucht und beim letzten „Konkurs" einen Preis erhalten hat.

Gleichzeitig mit der Arbeit am Konservatorium, die ihn nicht übermäßig angestrengt haben mag, lernte Mahler privat die Gegenstände der letzten Gymnasialjahrgänge, legte in Iglau die Reifeprüfung ab und ließ sich an der Wiener Universität in philosophische und historische Kollegien einschreiben. Doch hat er sie wenig besucht und sein staunenswertes Wissen nach eigenem Plan erworben. Das Taschengeld von daheim wurde durch Klavierstunden, die er gab, aufgebessert.

Guido Adler deutet an, daß der Unterricht am Konservatorium mit dem Geigen- und Quartettspiel des Direktors Hellmesberger vielleicht seinen stärksten Eindruck gegeben habe. Doch hatten von den Lehrern Epstein und Fuchs (der, allverehrt, noch lebt) einen bekannten Namen. Epstein rühmte sich immer, Gustav Mahlers Lehrer gewesen zu sein und erzählte gern, daß er für den etwas ungebärdigen und lieber „treffenden" als übenden Schüler von jeher eine große Vorliebe hatte. Es ist ihm auch zuzutrauen, daß seine Güte und Liebenswürdigkeit über manches hinweggeschaut hat, was andere der stürmenden Jugend vielleicht nicht nachgesehen hätten. Krenn, der

schon verstorben ist, war nach Decseys Schilderung „tüchtig, einsilbig und trocken". Hugo Wolf, vom Herbst 1875 an gleichfalls sein Schüler, fühlte sich dabei gewiß nicht wohl[3]). Wie die Anstalt sonst auf Mahler gewirkt hat, darüber fehlen Nachrichten. Da sie Jahrzehnte später als „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst" unter der Verwaltung des Staates von Grund auf erneuert wurde, erhielt er, wenn auch als Entfernter nur ehrenhalber, Sitz und Stimme in ihrem Kuratorium.

Unter den Lehrern vermißt man einen, als dessen Schüler Mahler oft bezeichnet wird, Anton Bruckner. Wenn die Jahresberichte verläßlich sind, so ist aus ihnen bewiesen, daß er es nicht war. Nun ist die Verläßlichkeit für diese Zeit wohl nicht allzu groß[3]); aber Mahler selbst hat wiederholt das gleiche versichert. Die Erklärung liegt vielleicht darin, daß er jenen Kontrapunktkurs übersprungen hat. Bruckners Privatschüler war er nicht. Die Vorlesungen Bruckners über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität (Publica) besuchte Mahler wohl, aber ein Lehrverhältnis kann man daraus bei dem Charakter dieser Vorlesungen, in denen sich Bruckner ganz anders gab als im Konservatorium, nicht ableiten. Bruckner kam meist mit Mahler in den Hörsaal und verließ ihn, von Mahler begleitet; wie denn der ehrwürdige Meister, nach Guido Adlers gutem Wort, Mahlers „Adoptiv-Lehrvater" genannt werden kann. Ja man darf getrost von Freundschaft sprechen; sie soll recht herzlich gewesen sein, wenn auch die Brucknerlegende wenig davon verrät. Bruckner hat sich immer, das bezeugte mir außer anderen sein Verleger Theodor Rättig, mit großer Achtung über Mahler geäußert, hat viel mit ihm verkehrt und ihm oft Altes und Neues aus seinen Werken vorgespielt. Wenn ihn Mahler in seiner Wohnung besuchte, und das geschah auch in späteren Jahren, so oft er nach Wien kam, ließ sich's der viel Ältere nicht nehmen, den jungen Menschen vier Treppen hinunter zu geleiten, den Hut in der Hand.

Und Mahler? Es ist nicht allgemein bekannt, daß er einen

der ersten Klavierauszüge zu vier Händen nach Bruckners Symphonien hergestellt hat. Dieser Auszug zur Dritten Symphonie in d-Moll — der Wagner gewidmeten mit dem Trompetenthema — erschien wahrscheinlich 1878 im Verlag von Bösendorfer und Rättig (jetzt Schlesinger-Lienau). Er ist wohl nach der 1876/77 geänderten Fassung der Partitur gearbeitet, deren dritte und endgültige Fassung erst 1889 vollendet wurde; den neuen Klavierauszug danach haben dann Loewe und Schalk besorgt[4]). Mahlers Auszug folgt der Partitur getreu und versucht es namentlich, die einzelnen Stimmen in der charakteristischen Lage der Instrumente auch auf Kosten der leichten Spielbarkeit zu erhalten.

Als dann das Wanderleben Mahlers begann, hatte er wenig Gelegenheit, für Bruckner zu wirken; in Prag und Hamburg, wo er Konzerte leiten konnte, tat er es sofort. Als Dirigent der philharmonischen Konzerte in Wien setzte er die ersten Aufführungen von Bruckners Fünfter (geschrieben 1878!) und Sechster (geschrieben 1881!) Symphonie in diesen Konzerten an. So drückte Mahler Verehrung aus. Sowie aber die Wiener zu einem Denkmal für Bruckner „aufriefen" und der Herr Hofoperndirektor mit unterschreiben sollte, verweigerte er es und sagte seinem Orchester: „Wir wollen Bruckner lieber aufführen. Wo Leute mittun, die den lebenden Bruckner verkannt und verfolgt haben, da ist mein Platz nicht."

Mahler hat in den Lehrjahren viel komponiert. Außer der Preisarbeit, die übrigens förmlich über Nacht entstanden ist, eine Violinsonate, die ihm in seinem kleinen Kreise eine gewisse Berühmtheit brachte. Eine „nordische" Symphonie war vorhanden und ein Teil der früheren Lieder reicht schon in diese Zeit; dann eine Oper „Die Argonauten", in Stabreimen gedichtet, die Komposition zum Teil ausgeführt. Auch das „Klagende Lied", das einzige Jugendwerk, das Mahler, allerdings in einer Umarbeitung, noch anerkannte, sollte zuerst Oper werden. Außer dem Klagenden Lied hat er das alles vernichtet. Eine heimlich gerettete Abschrift nach einem Klavier-

quartett zeigte mir unverkennbar den Melodiker der Symphonien. Vielleicht war dieses Quartett und nicht das zweimal zitierte „Klavierquintett“ die Preisarbeit; es hätte seinen Preis verdient.

In dieser Zeit hat er auch den Grund zu dem stolzen Bau seines Wissens gelegt. Er wurde mit den Philosophen, besonders mit Kant und Schopenhauer vertraut; später kamen auch Fechner, Lotze, Helmholtz hinzu. An Nietzsche schätzte er besonders das Hymnische. Die Philosophie, namentlich die Grenze gegen die Naturwissenschaften, hat ihn stets angelockt, wie er denn noch zuletzt den Forschungen Reinkes lebhaft folgte; hier leitete ihn, wie zu Fechner, der religiöse Trieb. Goethe, Schiller, die Romantiker wurden ihm damals schon zu eigen. Seine Lieblinge waren Hölderlin, E. T. A. Hoffmann und Jean Paul, vor allem der Titan. Geschichte, Biologie, Psychologie fesselten ihn immer. Als Psychologe und Dichter wurde ihm, wie wir sahen, Dostojewsky zum Ereignis; seine beste Bildung gründete sich auf Goethe.

Seine feurigen Reden, seine blitzende Gewandtheit des Geistes, die dämonische Kraft der Erkenntnis und die schier unheimliche Fähigkeit, mit einem Worte das Verworrenste zu klären, ist damals schon aufgefallen. Freunde sah er gern und oft. Es waren vornehmlich Guido Adler, jetzt Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Rudolf Krzyzanowsky, der als Hofkapellmeister in Weimar wenige Wochen nach Mahler starb, der Schriftsteller Heinrich Krzyzanowsky, Rudolfs Bruder, der Archäologe Fritz Löhr und sein seither verstorbener Bruder und der geniale Musiker Hans Rott, der in Verkennung und Not an der Schwelle geendet hat. Auch Hugo Wolf muß, nach seinen eigenen Worten, Mahlers Freund gewesen sein, wenn sie einander vielleicht auch mehr ehrten als verstanden. Kaum war dann später Mahler Hofoperndirektor geworden, ging Wolfs Wunsch, freien Eintritt in das Theater zu haben, in Erfüllung, und sein „Corregidor“ wurde zur Aufführung bestimmt. Wenn sie dann gleichwohl lange unterblieb, so beweist das nur, daß die Pflicht, wie er sie ver-

stand, dem Direktor Mahler mehr galt als ein Dienst der Freundschaft; Pflicht aber darum, weil er von der geringen Bühnenwirkung der so schönen Oper überzeugt war: er behielt recht. Aber furchtbar war freilich, daß darüber Wolfs Krankheit zum Ausbruch kam; in seinem Wahn sah er Mahler abgesetzt, sich selbst als Direktor der Hofoper.

Hier muß noch einer genannt sein, den ich bei Lebzeiten nie zu nennen gewagt hätte; so groß war seine Scheu und seine Einsamkeit nach wunderbaren Anfängen. Siegfried Lipiner ist jedem, der Nietzsches Briefe gelesen hat, bekannt. „Ganz neuerdings erst erlebte ich", so heißt es in einem an Rohde gerichteten (II, Nr. 196 aus dem Jahre 1877), „durch den ‚Entfesselten Prometheus' [Lipiners] einen wahren Weihetag. Wenn der Dichter nicht ein Genie ist, so weiß ich nicht mehr, was eins ist: alles ist wunderbar, und mir ist, als ob ich meinem erhöhten und verhimmlischten Selbst darin begegnete. Ich beuge mich tief vor einem, der so etwas in sich erleben und herausstellen kann."

Dieser Mann ist am 30. Dezember 1911 nach langer Krankheit als Regierungsrat und Bibliothekar des Abgeordnetenhauses in Wien gestorben. Mehr wußten damals auch, mit einer Ausnahme[5]), die Zeitungen nicht von ihm; wußten kaum von seinen Übersetzungen des Mickiewicz. Hier soll an den Toten wenigstens erinnert werden, denn Mahler hat Siegfried Lipiner sehr lieb gehabt und ist immer wieder zu dieser Jugendfreundschaft zurückgekehrt.

So innig Mahler den Jugendfreunden zugetan war, so hat er doch auch Fremde, wo er konnte, gefördert: eine lange, bittere Leidenszeit war ihm selbst, bei manchem äußeren Glück, beschieden gewesen.

Man traf sich damals im Wagner-Verein und focht in Gedanken, Worten und Werken für die Sache des Meisters. Wie weit Mahler (der sonst häufig als Sonderling verrufen wurde, weil er, wohl im Zusammenhang mit Wagners Schriften über die Regeneration, damals Abstinent und Vegetarier war) die Kämpfe dieser wunder-

baren Zeit mitgemacht hat, ist nicht bekannt; aber daß er Wagner erfaßt hat wie vielleicht keiner bisher, das hat sich in seiner Bühnenleitung aller Welt kundgetan und die Geschichte des deutschen Theaters wird es bewahren.

Am schönsten gab sich der junge Künstler am Klavier. Von seinem Spiel sprechen alle, die es gehört haben, mit Ehrfurcht. Am Konservatorium sagte man ihm, daß ein Pianist von glänzenden Gaben in ihm verborgen sei, der zu den Größten, ja zu Liszt und Rubinstein in die Schranken treten könne. Aber nicht am Können lag es, sondern am Geist. Der ungeheure Wille, der Genius, der das Wesen der Musik erschöpft, er brach aus der Seele des Spielers wie später aus der Macht des Dirigenten bezwingend hervor. Alle Schauer des mystischen Abgrunds wehten um seinen Beethoven und die letzten Sonaten sind seinen Freunden nie wieder so erklungen. Zu Beethoven flüchtete er aus dem Elend des Theatertreibens, zu ihm und zu Bach. Und wenn er noch so viel in Proben und Aufführungen geplagt worden war, Kammermusik konnte er immer spielen: je mehr, je lieber. Die Spielfreudigkeit des rechten Musikers lockte und der ewig gestaltende, ewig schenkende Enthusiasmus strömte seine Gaben hin.

Ins Theater ist er damals selten gekommen und es ist richtig, daß er die meisten Opern, die er später dirigierte, dabei erst kennen gelernt hat. So war es seiner Verachtung der Tradition, die in der Regel nur Fehler übernimmt, übergibt, Vorzüge nicht mehr erreicht und abbröckeln läßt, recht und angemessen.

Die Ferienmonate des Sommers brachte er in diesen und den zunächst folgenden Jahren in der Heimat zu. Die Landschaft um Iglau, reizlos gescholten, ist nur anspruchslos. Es ist keine tragische Landschaft, aber eine, die hinter Tragödien träumt, die löst und versöhnt. Ihre Schwermut ist von ihrer Lieblichkeit gemildert; sanfte Hügel wecken die Sehnsucht, Wanderer ziehen, Lieder klingen. An Teichen vorbei in die Wälder geht der Weg. Dort sind runde Plätze gerodet, und Sonntags tanzen die Bauern: schweigsam, die Weiber sinnlich-sanft. Die „böhmi-

schen Musikanten", überall bekannt, spielen auf, oft merkwürdig gut, immer streng rhythmisch ... Mahler verdankt der Gegend viel; in seine ersten Symphonien singt sie hinüber. Er hat die Scholle und ihre Menschen schwer genommen. Einmal begegnet er einem Hirten mit seiner Herde; was ein solcher Mensch wohl denkt? Einer meint: an den nächsten Kirchtag. Aber Mahler wird zornig. Der Hirt lebt mit der Natur, er träumt und sinnt; er wird seinen Sinn haben ...

Den Tieren hat ihn sein gütig verstehendes und ahnendes Wesen nahegebracht. Er hat vieles von ihrer Sprache verstanden, hat immer mit einem Hunde Stunden im Spiel verbringen können. So war er auch Kindern zugetan, die vom Tiere noch den treuherzigen Ernst haben. Wie vieles in seinen Werken ist nur für Kinder und für den kindlichen Genius! Und man muß es gesehen haben, wie Kinder ihn verstehen. Bei den Vorproben zur Achten Symphonie in München gab das herzliche Verhältnis zu den chorsingenden Kindern so manche empirische Betätigung dessen, was ein Beobachter, der dem Wesen nachgeht, wissen mußte.

Die Jugendzeit hat alles vorgebildet, was Mahlers Charakter ergibt. Immer wieder spielt sie in sein ganzes Leben herein. In der Blüte ist die Frucht und der Zauber der Blüte. Und im Frühling kann man nicht genug verweilen.

Lehrjahre

Das schöne Leben in Wien hätte vielleicht — nur äußere Umstände waren im Spiel — fortgesetzt werden können und Mahler wäre seinem eigentlichen Schaffen über den Tag des Theaters hinaus damit wohl früher und dauernder zugeführt worden. Wir von heute und namentlich wir aus der Wiener Zeit werden gleichwohl nicht bedauern, daß es sich damals anders fügte und der kaum Zwanzigjährige in die Gesellenzeit des Kapellmeisterhandwerks hinausgeschleudert wurde. Rättig will ihn, als die Notwendigkeit da war, überredet haben, den

unvermeidlichen Agenten aufzusuchen. Und man bot Mahlern ein „Engagement“ — nach Hall in Oberösterreich, damals noch nicht Bad Hall. Der begeisterte Jünger Wagners, der Freund Bruckners und ein Sommertheater! Die Eltern und einige andere waren dagegen, Professor Epstein aber riet dringend anzunehmen, wo und wie immer zu beginnen. „Sie werden bald andere Stellungen finden“, sagte er ihm zum Trost.

So dirigierte Gustav Mahler im Alter von neunzehn Jahren Operetten, Possen und Schauspielmusik in Hall, mit einer Gage von 30 Gulden und einem „Spielhonorar“ von 50 (fünfzig) Kreuzern. Ob er sich im Theater oder außerhalb Anhänger warb, ist nicht bekannt; genug, er hatte sie. Denn er war immer von so auffallendem, hinreißendem Wesen, daß er seit der frühesten Jugend Begeisterung weckte; das ist immer so geblieben und die Wiener „Mahler-Clique“, die noch vor kurzer Zeit so viel beschimpft und verspottet wurde, ist auch nicht anders entstanden. Wenn der Genius ruft, müssen eben manche mit; und daß andere nicht mit müssen, nicht mit können oder gar nicht mit wollen, das alles erklärt sich von selbst.

Im Herbst aber war die Herrlichkeit von Hall vorüber und nichts dergleichen zu finden. Blieb also Wien, Klavierstunden und Kompositionen. Erst die Spielzeit 1881/82 findet Mahler wieder am Theater, in Laibach, wie es scheint in recht kleinen Verhältnissen. So war es bei „Martha“ angeblich einmal nötig, daß der Herr Kapellmeister die „letzte Rose“ — pfiff. Aber auch dieses Elend ging vorüber und er saß den Winter 1882 in Wien und arbeitete an einer Märchenoper „Rübezahl“. Sie ist nicht fertig geworden, blieb unveröffentlicht, soll aber nach Mitteilungen von Freunden für Mahlers Entwicklung viel bedeutet haben. Der helle Humor und das Dunkle, Spitze, Vertrackte in Callots Manier, das wir aus den Liedern und Symphonien kennen, war schon im Rübezahl vorhanden. Besonders eines Aufzuges von Freiern erinnert man sich, dessen Musik in tollster Laune glänzte.

Da — es war zu Beginn des Jahres 1883 — wurde Mahler

an die durch raschen Zufall erledigte Stelle des ersten Kapellmeisters am Theater in Olmütz berufen. Olmütz gilt heute schon als ein besseres Provinztheater. Damals muß es freilich auch dort arg zugegangen sein. Mahler kam sich „entweiht“ vor, und kurz entschlossen begann er Wagner und Mozart aus dem Spielplan „hinauszuintrigieren“, um wenigstens sie nicht zu schänden. So dirigierte er fast nur Meyerbeer und Verdi, dann Joseph in Ägypten und schließlich die erste Aufführung von Carmen in Olmütz. Aber mit welchem innerlichen Hohn! Wenn er seine Leute mitreißen wollte und den Gleichmut sah, der sich vom Lächeln über den „Idealisten“ und seine Begeisterung höchstens zu einem Grinsen bringen ließ, da war es ihm, als sei ein Flügelroß vor einen Pflug gespannt. Manchmal taten sie ja dem Idealisten — Idealist ist beim Theater immer ein Schimpfwort — etwas zuliebe, aber das war nur Mitleid mit seiner Person... Damals schrieb Mahler an Fritz Löhr: „Nur das Gefühl, daß ich für meine Meister leide und doch vielleicht einmal einen Funken ihres Feuers in die Seele der armen Menschen werfen kann, stählt meinen Mut.“

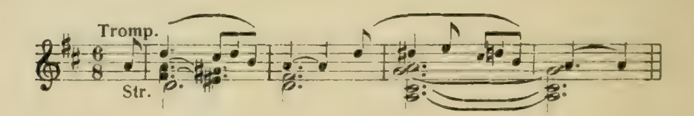
Vielleicht war nicht alles so schwarz, wie es dem „Idealismus“ des Stürmers schien. Und sicher ist, daß noch vor kurzem manche in Olmütz den Kapellmeister ihres Theaters in treuer Erinnerung hatten.

Eines Tages hörte Mahler, daß in Cassel ein zweiter Kapellmeister gesucht werde und fuhr mit geliehenem Reisegeld hin; schon seine Gegenwart sprach für ihn und er wurde als „Königlicher Musikdirektor“ angenommen. (Nach andern hörte der Casseler Intendant „Carmen“ unter Mahler in Olmütz und verpflichtete sofort den Dirigenten.) Mahler war zwei Jahre in Cassel tätig und dirigierte von größeren Opern den Freischütz, Hans Heiling, Robert den Teufel, den Rattenfänger. Die Mitteilung Angelo Neumanns[1]), man habe ihm dort nur Lortzing zugeteilt, ist irrig; wohl aber hat er die „Klassiker“ nicht bekommen. Zwischen Olmütz und Cassel liegt eine kurze Wirk-

samkeit als Chordirektor einer italienischen Stagione am Wiener Carltheater und eine Pilgerfahrt nach Bayreuth. Dort hatte ihn die Vollkommenheit der Aufführungen nach so vieler Schmach begeistert, der Parsifal aber mit furchtbarer Gewalt erschüttert. Es sei ihm damit, so schrieb er, das Größte und Schmerzlichste aufgegangen; er werde das fortan durchs Leben tragen müssen. Von Bayreuth aus wurde auch Wunsiedel und die Landschaft Jean Pauls besucht.

In die Jahre 1883 und 1884 fallen die „erlebten" Lieder eines fahrenden Gesellen; auch die thematisch mit zweien davon zusammenhängende Erste Symphonie wurde damals begonnen.

Den Bedürfnissen des Theaters entsprang eine Musik zu „lebenden Bildern" nach Scheffels Trompeter, in zwei Tagen hingeworfen, die Mahlern viel Spaß bereitet und jedesfalls einen großen Erfolg gebracht hat; die lebenden Bilder sind mit dieser Musik auch in Mannheim, Wiesbaden und Karlsruhe gegeben worden. Von der Partitur ist nach Steinitzer (Mahler-Heft des „Anbruch") vielleicht noch einiges in Cassel vorhanden. Werners Trompeterlied, von Mahler selbst später im Ärger verworfen, begann nach Steinitzer etwa so:



Aber sonst gefiel es ihm an seinem Theater immer weniger. Zu den großen Werken, nach denen er sich sehnte, kam er nicht. Mit der Intendanz gab es Meinungsverschiedenheiten und einmal wurden sie (vielleicht, als sich Mahler beharrlich weigerte, eine Tannhäuser-Parodie zu dirigieren) als Verletzung der preußischen „Subordination" aufgefaßt. Das Personal betrachtete ihn ob solcher Kühnheit mit Mitleid und Grauen. Mit dem Orchester war er in oft achtstündigen Proben strenge gewesen. Am schlimmsten wurde es aber, als er, der auch Leiter eines Chores im nahen Münden war, von mehreren Gesangvereinen zum

Dirigenten eines Musikfestes für den Sommer 1885 gewählt wurde. Der erste Kapellmeister mochte sich gekränkt fühlen, die Intendanz soll Mahlern sogar zugemutet haben, zu verzichten. Schon vorher war ein Brief an Angelo Neumann geschrieben worden, den künftigen Direktor des Prager Deutschen Theaters. Dieser bezeichnende Brief, vom Prager Tagblatt am 5. März 1898 veröffentlicht, lautet: „Cassel, 3. Dezember 1884. Geehrter Herr Direktor! Hiemit erlaube ich mir, mich Ihnen vorzustellen und für etwaige Fälle zu empfehlen. Ich bin am hiesigen Hoftheater zweiter Kapellmeister, dirigiere „Robert der Teufel", „Hans Heiling", „Freischütz", „Rattenfänger" usw. Sie werden ohne besondere Schwierigkeiten über meine Fähigkeiten von hier oder vom Opernregisseur Überhorst in Dresden, der mich genau kennt, Auskunft erhalten können. Meine hiesige Stellung baldigst zu verändern ist mir vor allem durch das Bedürfnis größerer tüchtiger Tätigkeit wünschenswert, die ich hier als zweiter Kapellmeister leider meinen Kräften angemessen nicht finden kann. Können Sie über kurz oder lang einen jungen, energischen Dirigenten brauchen, der — ich muß nun wohl mein eigener Lobredner sein — über Kenntnis und Routine verfügt und auch nicht ohne Fähigkeit ist, einem Kunstwerke und den mitwirkenden Künstlern Feuer und Begeisterung einzuhauchen? — Ich will kurz sein und Ihnen nicht unnötigerweise Zeit rauben. Bitte, lassen Sie mir eine baldige und gefällige Antwort zukommen und empfangen Sie den Ausdruck meiner vorzüglichsten Hochachtung. Gustav Mahler. Cassel, Wolfsschlucht 13/III."

Neumann bat Mahler, sich wieder zu melden, sobald die Nachricht von seiner endgültigen Betrauung mit der Direktion in Prag veröffentlicht würde. „Ich wüßte heute nicht zu sagen, wie es kam, daß Form und Inhalt dieses Briefes auf mich Eindruck machten, so daß ich unter den vielen Einläufen, die ganz besonders die Kapellmeisterstelle begehrten, gerade den Brief des Casseler Chordirektors mit einer entgegenkommenden Antwort bedachte."[1])

Auch die Stelle eines zweiten Dirigenten der Meininger Hofkapelle scheint damals Mahlers Wunsch und vielleicht Aussicht gewesen zu sein; er, Weingartner, Zumpe, Nicodé werden unter den vielen Bewerbern von Bülow genannt (Briefe VI); Bülow kannte ihn damals noch nicht.

Im April 1885 reichte Mahler um seine Entlassung ein. Sie wurde ihm gewährt. Für den Juli war er zu einem Probemonat an das Leipziger Stadttheater verpflichtet; inzwischen widmete er sich mit dem größten Eifer den Proben für das Musikfest. Zu einzelnen Vereinen in der Umgebung hatte er während des Streites unter allerlei Fährlichkeiten und heimlich reisen müssen. Dafür „ging" es aber. Am 29. und 30. Juni und am 1. Juli wurde das Fest gefeiert. Es wirkten mit Kammersängerin Papier-Paumgartner, der Kammersänger Bulß aus Dresden, der Pianist Reisenauer, der Geiger Halir, als Dirigent außer Mahler der Königliche Universitätsmusikdirektor Freiberg aus Marburg, vier Chöre aus Cassel, Marburg (Akademischer Gesangverein), Münden und Nordhausen und ein Orchester von achtzig Mann. Das Programm bot ein Symphonie- und ein Kammermusikkonzert und eine Aufführung von Mendelssohns Paulus. Diese leitete Mahler; mit einem Erfolg, daß der scheidende Musikdirektor fast volkstümlich wurde. Durch wertvolle Geschenke und Lorbeerkränze geehrt, verließ er Cassel. Auch der Leipziger Probemonat (Juli 1885) endete mit einer Verpflichtung Mahlers für die Spielzeit 1886/87. Schon im Spätsommer 1885 sollte er seine Tätigkeit in Prag, wo Angelo Neumann mittlerweile das Landestheater übernommen hatte, beginnen.

Wanderjahre

Prag und Leipzig

Angelo Neumann bekam, am 1. August 1885, seine Bühne in einem ziemlich zerfahrenen Zustand. Es glückte ihm in der kürzesten Zeit, die Theaterlust der Prager wieder zu wecken. Sein erster Kapellmeister und musikalischer Berater war Anton

Seidl, der aber bald mit längerem Urlaub nach Amerika ging und dort blieb.

Seidl leitete die erste Vorstellung unter Neumann: Lohengrin. Bei den Proben, die wahrscheinlich weit sorgfältiger waren als an den kleineren Bühnen, die Mahler bisher kennen gelernt hatte, geriet der junge Kapellmeister geradezu in Entzücken. Neumann und Seidl beschlossen nun, Mahlern gewissermaßen als Prüfung die Vorstellung zum Geburtstag des Kaisers, Cherubinis Wasserträger, anzuvertrauen. Studium und Aufführung verlief so gut, daß Mahler sofort endgültig der Bühne für die ganze Spielzeit verpflichtet und mit der Vorbereitung von Rheingold und Walküre beauftragt wurde, die damit überhaupt erst in den Spielplan des Prager Theaters kommen sollten. War das eine Freude für den Jünger des Meisters, endlich seine Werke gestalten zu können! Aber noch vorher erhielt er den Don Juan; denn der alte, seit fünfundzwanzig Jahren in Prag dirigierende Kapellmeister Slansky hatte wenig Lust, dieses Stück, „mit dem man in Prag nie etwas gemacht habe", wieder aufzunehmen. (Man muß sich erinnern, daß Don Giovanni für Prag komponiert worden ist.) Welches neue Glück für Mahler! Und es wurde ein herrlicher Abend. Wenn dieses tönende Wunder in der Stadt, in der es zuerst erklungen war, jemals gelitten hatte, so weckte es jetzt, dank Mahlers Begeisterung, erst recht Entzücken. Mahler war mit einem Schlag an der Stelle, die ihm gebührte. Der Dresdner Musikkritiker Ludwig Hartmann, der die Aufführung gehört hatte, konnte noch Jahre hernach davon schwärmen. Später hat Brahms Mahlers Bedeutung in einer Pester Aufführung der Oper erkannt, wurde Bülow von der Hamburger Aufführung unter Mahler hingerissen. Und zuletzt zeigte die unvergeßliche Aufführung in Wien, daß Mahler von jeher ein besonderes Verhältnis zum Don Giovanni gehabt hat. Diese glühende Künstlerliebe hat die Zuhörer in Prag entflammt. Es folgen die Meistersinger, Rheingold, die Walküre, Fidelio, Iphigenie, freilich auch Neßlers Trompeter. Aber immer wieder treffen ihn die großen Werke.

Da wird in einem Sonntagskonzert im Theater Beethovens Neunte Symphonie von dem jungen Karl Muck geleitet. Dieses Konzert, in dem Mahler die Szene des Liebesmahls aus dem Parsifal dirigiert, hat einen großen Erfolg und der Deutsche Schulpfennigverein bestimmt mit dem Direktor für den nächsten Sonntag, den 21. Februar 1886, eine Wiederholung zugunsten des Vereinszweckes. Mahler soll, da Muck abgereist ist, das ganze Konzert, auch die Neunte, dirigieren. Es sind kaum acht Tage Zeit, „also“ eine Probe für Chor und Orchester; doch gelingt es Mahlern, mit den Celli und Bässen das Rezitativ auch gesondert zu üben. Und dann leitet er mit wahrer terribiltà und — auswendig die Aufführung. Sie soll eine ungeheure Wirkung gehabt haben. Mahler erhielt — so wird von Guido Adler, damals Professor in Prag, berichtet — eine Dankadresse, auf der sich die besten Namen des deutschen Prag, auch die vieler Hochschullehrer fanden; sie gedachte seines Wirkens für die deutschen Meister, für Mozart, Beethoven und Wagner.

Bei der Probe einer späteren Prager Aufführung der Neunten Symphonie (1898) war der Musikschriftsteller Dr. Richard Batka zugegen. Ich verdanke ihm eine Partitur, in der hin und wieder Mahlers Weisungen an das Orchester und Bemerkungen Wagners gegenübergestellt sind. Es ist eine Freude zu sehen, wie das, was Mahler zu sagen hatte, in aller Kürze und Schärfe Wagners Ziele technisch verdeutlicht. Von den später vorgenommenen Umfärbungen der Instrumentation ist nichts verzeichnet.

In einem Briefe, den die Prager Blätter veröffentlichten, beglückwünschte Neumann seinen Kapellmeister und sprach die Hoffnung aus, daß seine Laufbahn, deren Prager Abschnitt nun bald beendet sei, überall so reich an Ehren werden möge. Dieser Brief war die von Mahler geforderte Genugtuung nach einem Zwist mit seinem Direktor; denn der junge Kapellmeister hatte sich, selbstherrlich wie nur später je, in etliche Handwerksregeln seines Direktors nicht zu schicken gewußt. Aus der nächsten Zeit wird noch über eine Aufführung von Cosî fan tutte und über ein Konzert berichtet, das im April für den

Unterstützungsverein deutscher Rechtshörer stattfand. In diesem Konzert dirigierte Mahler (auswendig) Mozarts Symphonie in g-Moll, das Scherzo aus der Dritten Symphonie von Bruckner und Wagners Kaisermarsch. Fräulein Frank vom Prager Theater sang einige Lieder, darunter drei von Mahler; eines, Hans und Grete, wurde wiederholt. Es dürfte die erste öffentliche Aufführung von Kompositionen Mahlers gewesen sein.

Im Sommer 1886 folgte Mahler der früheren Verpflichtung nach Leipzig. Prag hat ihn aber immer als den Seinen betrachtet. Auch die tschechischen Musiker waren ihm da stets ergeben, schon weil er zu seiner Zeit viel für Smetana tun konnte. Und bei der Uraufführung seiner Siebenten Symphonie im Herbst 1908 — ihr Ruhm gebührt Prag — vereinigten sich deutsche und tschechische Musiker im Orchester wie im Publikum.

In Leipzig wirkte Mahler, mehr dem Namen nach zweiter Kapellmeister, vom Sommer 1886 an durch zwei Jahre. Direktor des Stadttheaters war seit dem Jahre 1882 Staegemann, ein unermüdlicher Arbeiter, dabei Mahlern sehr freundlich gesinnt. Das Stadttheater gab viele Opern, hatte einen überaus reichen Spielplan, und die stete Abwechslung bedingte zahlreiche anstrengende Proben. So zählte man z. B. im März 1888 elf Opernvorstellungen, in denen elf verschiedene Werke aufgeführt wurden: Götterdämmerung, Holländer, Lohengrin, Freischütz, Euryanthe, Die drei Pintos, Heiling, Lustige Weiber, Robert der Teufel, Fidelio, Mignon. 1887/88 wurden in 214 Vorstellungen 54 verschiedene Werke aufgeführt, darunter 5 neue, 7 neu studierte; 48 Abende waren Wagner gewidmet. Zur Feier von Webers hundertstem Geburtstag gab man sämtliche Opern Webers zyklisch; später, als Siegfried, unter Mahler, und Götterdämmerung in den Spielplan aufgenommen waren, einen Zyklus aller Werke Wagners. Erster Kapellmeister war Nikisch; da er aber zu Beginn und am Ende von Mahlers Wirksamkeit andere Stellungen anzunehmen gesonnen war, kam er in dieser Zeit nur halb in Betracht. Auch war er einmal durch sechs Monate krank und die ganze Last der Arbeit

drückte auf Mahler. Damals blieb er tagelang vom Morgen bis in die späte Nacht im Theater. An Anerkennung fehlte es ihm nicht, das Verhältnis zu Nikisch wurde immer besser, und wenn er trotzdem im Mai 1888 um seine Entlassung bat, so geschah es hauptsächlich, weil er nun doch gern irgendwo der Erste sein wollte. Mahler hat in Leipzig fast alle großen Werke des Spielplans geleitet und auch im Konzert Szenen aus Parsifal dirigiert; der Leipziger Riedel-Verein und der Leipziger Lehrergesangverein wirkten mit.

Aus dieser Leipziger Zeit berichtet Dr. Max Steinitzer in seiner geistreichen Art[1]):

„Der junge Mahler verkörperte den Menschen als Ausdruck, unter so vielen, für die der Mensch nur als Form existierte. Er hatte immer den guten Willen höflich zu bleiben, aber sein Blick, wenn jemand etwas Flaches, Gewöhnliches sagte, das im übrigen vielleicht den Anforderungen des Moments genügte, war gar zu sprechend. Ehe er sich besonnen und seine Mienen wieder in die Falten der konventionellen Verbindlichkeit gelegt, hatte man seine Ansicht schon darin gelesen. Jeden Ernst des Strebens mit Wohlwollen anerkennend, war er ein warmer Freund Karl Perrons, ein interessierter Förderer Paul Knüpfers, ein Bewunderer der intuitiven Anlage einer Josephine Artner.

Das war gegen Ende der achtziger Jahre in Leipzig; als ich dann später in Wiener Blättern von Mahlers Absolutismus, Despotie, ja Satanismus las, mußte ich oft an die humorvolle, stets mitempfindungsbereite, gleichmäßige Freundlichkeit und Gutherzigkeit denken, die unter Musikern seine Person im Privatleben charakterisierte.

Prätensionen, Halbheiten freilich, Kokettieren mit der Kunst war ihm so verhaßt, daß man ihm sein Urteil sofort anmerkte, er konnte so salonmäßig in der Form dabei bleiben als er wollte. Die Bestimmtheit des Ausdrucks in jedem Moment, die Mahlers ganzes Wesen kennzeichnete, trat schon damals

am interessantesten und wohltuendsten in seiner Art zu dirigieren hervor.

Es war ein Ereignis in unserem Leben, wie er z. B. im fortlaufenden Ritenuto die ersten vier Takte der großen Leonoren-Ouvertüre nahm; auf die einfachste Art wurde jede einzelne der absteigenden Oktaven zu einem inhaltsschweren Moment, bis endlich das tiefe Fis in majestätisch starrer Ruhe dalag, wie die Wasser, über denen der Geist Gottes schwebt. Das Männerterzett mit dem sterbenden Komtur in Don Juan fing Mahler in ziemlich belebtem Tempo an und erreichte durch gleichmäßiges Langsamwerden innerhalb des kurzen Satzes eine so enorme Steigerung, daß die wenigen Takte des Nachspiels ein Adagio von ergreifendster Wirkung boten. Das Allegro der erwähnten Lenoren-Ouvertüre ließ Mahler mit einem wirklichen Pianissimo beginnen, wie es die wenigsten von uns überhaupt noch gehört hatten. Kurz, bei ihm bot sozusagen jeder Takt neues Interesse."

Das wichtigste Begebnis der Leipziger Jahre ist die Bekanntschaft mit dem Enkel Carl Maria von Webers. Der sächsische Hauptmann Carl von Weber, dessen Regiment in Leipzig stand, lernte Mahler durch Staegemann kennen und bat ihn bald, die Vollendung und Bearbeitung von Webers Oper „Die drei Pintos" zu übernehmen. Hauptmann Weber glaubte an die Möglichkeit einer solchen Vollendung; Meyerbeer war anderer Ansicht gewesen und hatte die ihm von der Witwe des Komponisten übergebenen Manuskripte jahrelang aufbewahrt, ohne sie auszugestalten. Auch Mahler war anfangs nicht zu bestimmen; als er aber alles Vorhandene nebst den Plänen des Enkels in die Heimat mitgenommen und dort durchgedacht hatte, ging er mit seinem Eifer ans Werk und war in unglaublich kurzer Zeit fertig. „Die drei Pintos, komische Oper in drei Aufzügen von C. M. von Weber, unter Zugrundelegung des gleichnamigen Textbuches von Th. Hell, der hinterlassenen Entwürfe und ausgewählter Manuskripte des Komponisten ausgeführt: der dramatische Teil von C. von Weber, der

musikalische von Gustav Mahler“ wurde sofort vom Leipziger Stadttheater angenommen und am 20. Jänner 1888 unter Mahlers Leitung zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war groß, Hauptmann Weber und Mahler wurden oft gerufen; er war aber auch dauernd. Die Oper ist bis zum Sommer 15 mal gegeben worden, am häufigsten von allen Opern der Spielzeit. Hamburg und Dresden folgten sehr bald, andere Städte nicht viel später, auch Wien im Jänner 1889. Es war das erste Mal, daß Mahler mit der Wiener Hofoper in Verbindung kam. Noch heute wird das Werk da und dort, wenn auch zu selten, gespielt.

Das Verhältnis der Vorlage zu dieser Bearbeitung ist öfters erörtert worden. Publikum und Kritik fanden gerade die Stellen echt weberisch, die Mahler neu hinzukomponiert hatte, entrüsteten sich auch gelegentlich über den verruchten Neuerer, wo an Webers Komposition keine Note geändert war. Man verbreitete das Wort, es sei am Ganzen „mehr gemahlt als gewebt“, aber auch üblere Scherze; so hatten es die allzeit Witzigen in Wien nach einer sehr matten Aufführung sofort weg, daß die Ergänzung nur geschehen sei, damit ein junger Mensch seinen Namen an den Webers anhängen und sich so zur Berühmtheit fortreißen lassen könne.

Wie es damit wirklich stand, wies Ludwig Hartmann in der „Musik“ (V. Jahrgang, 19. Band) auf Grund der Manuskripte Webers nach. Weber hat in den Jahren 1816–21 an der Komposition gearbeitet; aber noch 1826 beschäftigte er sich mit der Oper, deren Text ihm Hofrat Winkler (Theodor Hell) nach einer alten spanischen Humoreske geschrieben hatte. Für zwei Akte reichte Webers Musik. Den dritten stellte Mahler aus alten vergessenen Stücken Webers, Kompositionen für Gitarre, Liedern und Kantaten so meisterhaft zusammen, daß man eine solche Arbeit kaum für möglich gehalten hätte. „Mahlers Vertiefung in Webers Manier muß als ein Unikum von liebender Selbstlosigkeit bezeichnet werden.“ Und nun bedenke man, daß Mahler damals schon eine wahrhaftig nicht

weberische Symphonie vollendet und eine zweite begonnen hatte; und daß die eigentliche Arbeit nach einer Überlieferung acht Ferientage gedauert haben soll!

Die Fabel des Textes, den Carl von Weber etwas abgeändert hat, erzählt, wie einem alten Junker ein hübsches Mädchen, das ihm zur Frau versprochen war, durch den Liebhaber des Fräuleins unter allerhand Verwechslungen und Späßen abgenommen wird. Sie ist, wie Beispiele gezeigt haben, bei einiger Leichtigkeit und Beweglichkeit der Ausführenden wohl fähig, die Musik zu tragen.

Diese beginnt mit einem Chor von Studenten. Die 21 Einleitungstakte sind von Mahler, der Chor ist einem „Turnierbankett“ Webers, opus 68, entnommen, Gastons Solo („der echte Weber“!) stammt von Mahler. Dagegen ist der Chor Nr. 8, den man als geschickte Nachahmung Mahlers bezeichnet hat, von Weber und für die drei Pintos geschrieben. Die ihm vorangehende Zwischenaktsmusik aus Themen des ersten Aktes ist von Mahler zusammengestellt. Die Ariette Nr. 9, Ännchens Tröstungen im Freischütz verwandt, ist ein Triolett aus Webers op. 71, die Coda aus einem ungedruckten Walzer von 1816 gebildet. Nr. 15, der besonders begehrte Kanon zu dreien, ist aus Webers op. 13. In Nr. 17 findet man beim Vivace $^2/_4$ die letzte Melodie, die Weber, schon tödlich erkrankt, niedergeschrieben hat.

Um das Ganze ist's jedesfalls jammerschade. Aber Weber hat, so scheint es, bis zum nächsten Gedenktag nach dem Jahrhundertsystem überhaupt keine gute Zeit mehr.

Mahler freilich war in seiner eifernden Liebe zu Weber nicht zu erschüttern. Wir werden von seinen späteren Bemühungen um die Euryanthe hören; und nun ist auch (durch Gustav Brecher) vorläufig das Textbuch der Oberon-Bearbeitung Gustav Mahlers herausgegeben und eingeführt worden (Universal-Edition). Gustav Mahler hat diese Bearbeitung, deren geniale Einfachheit und zugleich Treue alsbald hervorleuchtet, nicht mehr selbst aufführen können. Das hat nun Brecher 1913 in

Köln nachgetragen und er hat, indem er davon berichtet, Worte von so schöner Gültigkeit gefunden, daß dieses Buch sie nicht kürzen und schmälern, sondern nur besonders warm empfehlen möchte. Auch die Aufführung empfehlen. ...

An der Straßenwand des Hauses Gustav-Adolf-Straße 12 in Leipzig ließ Max Steinitzer im Jahre 1911 eine Marmortafel anbringen: „Hier schrieb Gustav Mahler 1887—88 seine Erste Symphonie."

Pest — Zum erstenmal Direktor

Als Mahler Leipzig verließ (eine italienische Reise folgte zunächst), hatte er noch keinen sicheren Antrag für das nächste Spieljahr. Verhandlungen mit Hamburg, Karlsruhe, Pest, ja selbst New York waren angeknüpft; aber man zögerte auf beiden Seiten. Von einer Aufführung seiner Werke war nicht die Rede und das einzige freundliche Ergebnis der letzten Zeit war der bedeutende künstlerische und selbst materielle Erfolg der drei Pintos, deren Zwischenspiel sogar bis nach New York drang. Am 18. August 1888 dirigierte er die erste Aufführung der Oper zur Kaiserfeier in Prag. Noch immer keine Veränderung. Schon fürchtete er, den Stillstand nicht mehr überwinden zu können. Aber zwischen Sommer und Herbst fiel die Entscheidung. Mahler wurde Direktor der Königlichen Oper in Pest.

Pest hat zwei Hoftheater: ein Schauspielhaus, das „Nationaltheater", und eine Opernbühne. Im Jänner 1888, als sich der Intendant Graf Stefan Keglevich verabschiedete, hinterließ er das Nationaltheater als eine gut geleitete und gut besuchte Bühne. Um so mehr Sorgen bereitete die Oper, nach Keglevichs Abschiedsworten „ein Produkt der Übertreibungsjahre". Als man die Selbständigkeit Ungarns nach allen Seiten hin betonen wollte, baute man ein „prächtiges" Haus und glaubte, nun könne es auch der ungarischen (oder besser magyarischen) Opernmusik an nichts fehlen. Aber das Publikum Pests, dessen eigentümlich zusammengesetzte Bevölkerung dem Magyarismus

noch nicht gewonnen war, ja sogar noch ein deutsches Theater vertrug, wollte von der Nationaloper nichts wissen und besuchte die Vorstellungen nur, wenn italienische Gesangssterne zu erwarten waren. Die Fehlbeträge wuchsen ins Ungeheuerliche, man erstattete Bericht an das Parlament und der neue Intendant und Regierungskommissär der beiden Königlichen Theater, Staatssekretär Franz von Beniczky, wußte keinen anderen Rat als das strenge Gebot zu sparen. Man sprach von einer Verminderung der Vorstellungen, man fertigte einzelne Künstler ab. Es half nichts. Die künstlerische Verwahrlosung soll dementsprechend gewesen sein. Vor lauter Absagen gab es schließlich überhaupt kaum noch eine regelrechte Vorstellung. Chor und Orchester waren gänzlich zerfahren, die Sänger verwirrt und alles schien sich aufzulösen. In dieses Chaos kam Mahler, dem Intendanten durch Guido Adler empfohlen; sollte helfen, zusammenhalten, an Haupt und Gliedern bessern, Wunder wirken. Und sein erstes Wort war: „Ich will mit Begeisterung arbeiten.“ Die Gäste und Sterne sollten verschwinden, das heimische Ensemble lernen und dafür die verdiente Würdigung empfangen. Vor allem sollte das Dramatische gepflegt und nur in einer Sprache gesungen werden, während bis dahin der eine magyarisch, der andere deutsch, der dritte italienisch, der vierte französisch sang. Und weil selbstverständlich in der ungarischen Oper die magyarische Sprache zu herrschen hatte, galt Mahler als „Patriot“, der für die ungarische Sache kämpfte. Da er aber nicht Patriot genug war, die schwere Sprache selbst zu lernen, wurde der Schauspieler und Vortragsmeister Ujházy eigens an das Theater verpflichtet, um die Sänger nach den Weisungen des Direktors dramatisch zu schulen und auf die Regie zu achten. Doch leitete Mahler vom Anfang an, wie später in Wien, auch den szenischen Teil der Proben. Dann kam der schonungslose Furor der Arbeit. Und das Wunder geschah: das Theater füllte sich, es gab wieder Leistungen und Taten. Der Mut der Ausführenden wurde gleich an einer großen Aufgabe er-

probt. Rheingold und Walküre konnten schon nach acht Wochen im Dezember 1888 vorbereitet werden. Die Walküre war erst vor kurzem, Rheingold eigens für diesen Fall in die Sprache des Landes übertragen worden. Die Besetzung bot Schwierigkeiten. Aber schon im Jänner 1889 führte man an zwei Tagen nacheinander, und diese Anordnung wurde unter Mahler überhaupt eingehalten, „A Rajna Kincse" (Rheingold) und „A Walkür" (die Walküre) auf. Die Namen geben fast schon ein Bild der Mühe; aber es wurden auch Triumphe und den stürmischen Kundgebungen für Mahler folgte ein öffentlich mitgeteiltes Dankschreiben des Intendanten.

Es hätte wenig Sinn, hier im einzelnen zu verfolgen, was Mahler mit den verhältnismäßig geringen Mitteln des Pester Theaters erreichte; genug, daß Brahms gesagt hat, eine Aufführung des Don Giovanni wie die in Pest sei in Wien nicht zu hören. Mahler stand inmitten der Aufmerksamkeit. Selbst seine Symphonie wurde in einem philharmonischen Konzerte am 20. November 1889 unter seiner Leitung aufgeführt; das magyarische Programm bezeichnet sie als „symphonische Dichtung in zwei Teilen". Daß Zeit und Ort dem Ideal des Komponisten nicht reif waren, versteht sich ohne weiteres, wie denn Mahlers Wirksamkeit in dem erst allmählich zur westeuropäischen Musik gelangenden Lande wohl kaum erfaßt und gewürdigt, wenngleich von den Besten bewundert worden ist.

Aber vielen war, wie später in Wien, die Bequemlichkeit gestört; sie klagten und beschwerten sich, und als Beniczky, ein gerader Mann, der Mahlers Selbständigkeit achtete und ihm für seine Hilfe dankbar war, im Jänner 1891 zurücktrat, veröffentlichte er eine ausführliche Erklärung, die sachlich und herzlich für seinen Operndirektor eintrat. In den zwanzig Monaten Spielzeit, die Mahler geleitet hat, sind, so heißt es darin, 31 Werke studiert, davon neu oder nach langer Pause wieder aufgenommen worden: Perlenfischer, Regimentstochter, Nachtlager, Rheingold, Walküre, Georg Brankovich (von Erkel), Glöckchen des Eremiten, Lustige Weiber, Teufels Anteil, Templer

und Jüdin, Asraël, Cavalleria (erste Aufführung außerhalb Italiens), Hochzeit bei Laternenschein, Waffenschmied, Hoffmanns Erzählungen und vier Ballette; neu inszeniert: Figaros Hochzeit, Lohengrin, Merlin, Aïda, Königin von Saba, Nürnberger Puppe, Mignon, Don Juan, Bankban (Erkel), Maskenball, Fidelio, Jeanettens Hochzeit. Die ungeheure Tatkraft und Ordnerbegabung Mahlers werden hoch gerühmt, der von Jahr zu Jahr steigende Überschuß, der schon in der ersten Spielzeit an Stelle des ewigen Fehlbetrages getreten war, in Ziffern angeführt. (Er betrug zuletzt fast 25000 Gulden.) Um dieselbe Zeit erscheint im Pester Lloyd ein Versuch einer genaueren Würdigung Mahlers, dessen „künstlerisches Taktgefühl gegen die Nation", dessen Inszenierungen, namentlich bei Wagner, dessen Erzieherfähigkeiten ganz besonders hoch eingeschätzt werden. Wenn man ihm vorwerfe, so heißt es, daß er die Königliche Oper noch nicht auf die Höhe anderer Hofbühnen gebracht habe, so müsse man bedenken, daß dergleichen nicht in drei, sondern wenn überhaupt, nur in zwanzig Jahren möglich sei. Man könne alles leugnen, an allem nörgeln, aber an Mahlers künstlerischer Ehrlichkeit, an seinen genialen Fähigkeiten nicht.

Am 3. Februar trat der neue Intendant Graf Géza Zichy, Pianist, Komponist und Dichter, sein Amt an. Er soll mit der „Wagnerischen Richtung" Mahlers nicht einverstanden gewesen sein. Sofort wurde das Theaterstatut geändert und der Direktor verlor alle „autoritären Rechte". Zichy leitete Proben. Am 14. März legte Mahler seine Stelle nieder. Sein Vertrag lautete noch auf acht Jahre, und die Intendanz hatte eine ziemlich hohe Abfindungssumme zu zahlen. (Später hat man dann Mahler neuerdings gewinnen wollen.) Auf die Zeitungsnachricht von seinem Scheiden wurde er telegraphisch von Pollini als erster Kapellmeister nach Hamburg berufen. Schon vom 1. April an war er in dieser Stellung tätig. Pest hatte die Nachrufe. Und die Herren Graf Albert Apponyi, Moritz Wahrmann, Edmund von Mihalovich und Sigmund Singer veranstalteten, zumeist unter den Abonnenten der Oper, eine Sammlung und

schickten aus dem Erlös einen goldenen Dirigentenstab und eine silberne Vase mit der Inschrift: „Dem genialen Künstler Gustav Mahler seine Budapester Verehrer“ nach Hamburg.

Inzwischen sind Erinnerungen des Grafen Zichy erschienen. Aber mein Bericht über die Budapester Jahre hat seine Zeugen.

Hamburg — Der Sommerkomponist — Erste Aufführungen

So war aus dem Direktor wieder ein „erster Kapellmeister“ geworden: als solcher war Mahler sechs Jahre unter Pollini fast unumschränkter Herr. Denn Pollini brauchte Mahler, wie sehr er, der Geschäftsmann und Praktiker, den „Idealisten“ auch haßte; und Mahler vergalt das mit Verachtung. „Pollini handelte große Namen, Stimmen und Talente für sein Ensemble ein.... Wir standen fast alle sechzehnmal und auch öfter im Monat auf der Bühne.... Mahler selbst erging es nicht besser; er dirigierte beinahe täglich und verbrachte die Vormittage mit den Künstlern in den Probezimmern.“ (Anna Bahr-Mildenburg.) Mahler nannte denn auch dieses Theater sein Zuchthaus, seine Strafanstalt. Aber er ist lange und getreu darin geblieben. In seinem Ensemble fanden sich Künstler wie Anna Mildenburg, Katharina Klafsky, Bertha Foerster-Lauterer, Ernestine Schumann-Heink, Josephine Artner, Willy Hesch, Birrenkoven, Leopold Demuth. An Arbeit und Abwechslung fehlte es so wenig wie an Anerkennung, an teilnehmenden und anregenden Freunden. Der Ruf der Aufführungen unter Mahler verbreitete sich im Norden des Deutschen Reiches. Ereignisse des Hamburger Theaters waren insbesondere eine neue Inszenierung des Freischütz und des Tannhäuser, des Dämon von Rubinstein (für den Mahler dabei eine Art Vorliebe empfangen hat), die erste deutsche Aufführung des Eugen Onegin von Tschaikowsky, bei der der Komponist zugegen war und Mahler durch großes Lob auszeichnete; Bizets Djamileh, Verdis Falstaff; Der Apotheker von Haydn, Die verkaufte

Braut, Zwei Witwen und Dalibor von Smetana. Man erkennt hier schon ein wenig die Linie der ersten Wiener Jahre. Auch andere Neuheiten leitete er, so Bruneaus Sturm auf die Mühle (Text von Zola), Franchettis Columbus, die erste deutsche Aufführung von Puccinis Manon, die Manon von Massenet und desselben Komponisten Werther, ferner Evangelimann, Hänsel und Gretel, Heimchen am Herd. Mozart, Wagner, der Fidelio waren sein Reich. Von seinen Proben und seinem Dirigieren hat der Komponist J. B. Foerster, der Gatte der Sängerin Foerster-Lauterer, viel erzählt. Seine Soloproben mit den Sängern waren fast gefürchtet, aber eine hohe Schule des Musikalisch-Dramatischen. Mit unerbittlicher Strenge und dem verzehrenden Eifer, von dem er immer besessen war, forderte er die höchste Genauigkeit im Rhythmus der Musik, der ihm auf der Bühne immer und einzig aus dem Rhythmus des Dramas floß. Erst wenn alles aufs genaueste im Gesang, in der Sprache, im Zeitmaß, im Verhältnis zum Orchester durchgearbeitet war, ließ er der Individualität des Künstlers bei den Bühnenproben ihren Spielraum, vorsichtig nachprüfend bei den meisten, unbekümmert und nur unmerklich leitend bei denen, deren Sinn und Geschmack er vertraute. Der Dirigent tönte die feinsten Nuancen der Dynamik und Agogik ab, der Regisseur Mahler unterstützte sie schon damals durch die Nuancen des Lichtes. Auch von Foerster habe ich wie von vielen echten und richtig empfindenden Musikern, die keiner vom andern wußten, das Wort gehört, daß in Mahler alles, was er gestaltete, gleichsam neu geboren werde. Und diese ungeheure Spannung des Werdens übertrug sich auf die Nerven des Hörers. Vielleicht liegt hierin das große Geheimnis des Mannes, der nicht deutete, nicht lehrte und auch seine frühere Heftigkeit des Dirigierens durchaus nicht zur Schau stellte, sondern im heiligen Drange des Künstlers schuf. Ja er schuf oft im eigentlichsten Sinn; denn wenn er sich gegen die Aufführung eines mittelmäßigen oder schlechten Werkes erfolglos gewehrt und es schließlich doch übernommen hatte, setzte er damit nicht nur

alle Welt, sondern auch die Komponisten in Staunen, die so manches Mal sagten, sie hätten gar nicht geglaubt, daß das, was sie geschrieben hatten, so klingen, so weit fortreißen könne. Die dämonische Intensität Mahlers holte immer Glanz auch aus Kieseln. Und er geriet so sehr in Glut, daß er Theater, Publikum, Mitwirkende, alles, alles vergaß, wenn er nicht aufs ärgerlichste daran gemahnt wurde. Dann kam es zu den Ausbrüchen, von deren einem Specht[6]) aus der Hamburger Zeit berichtet. Mahler hat mit den ersten Takten der Walküre schon begonnen, als noch immer Verspätete mit Geräusch ihre Plätze suchen. Plötzlich klopft er ab, dreht sich um und sagt: „Bitte, ich kann warten.“ Und es wird still. In Wien ist es nicht selten geschehen, daß er sich, wenn das abklingende Spiel des Orchesters von „südlichem“ Beifall für die Sänger unterbrochen wurde, umkehrte und zornig, wenn auch nur den Nächsten verständlich, Ruhe gebot. Und solche, die in Theater und Konzert durch spätes Kommen und frühes Gehen störten — bei den philharmonischen Mittagskonzerten gehört das, namentlich „unbeliebten“ Kompositionen gegenüber, fast zum guten Ton — wurden durch Blicke aufgeschreckt, die den Herrn Philister sicher beschämt haben müßten, hätte er sich zu schämen nicht längst verlernt. „Natürlich“ — dem Philister ist alles natürlich — spottete er über Erregbarkeit, Nervosität, Willkür, Laune. Aber es war nur der Zorn eines Schaffenden, Erlebenden gegen den lähmenden Eindringling.

Unter denen, die auf Mahler achten lernten, war Hans von Bülow. Mahler hatte Bülow und seine Meininger Hofkapelle schon in Cassel gehört und dem Dirigenten einen begeisterten Brief geschrieben. Nun sollte der ältere Meister bewundern. Er bewunderte freilich nur den Dirigenten Mahler, für den Komponisten zeigte er viel weniger Verständnis als andere in Hamburg. Den Dirigenten aber rühmte er mit der Wucht seines Temperaments, versäumte keine Gelegenheit, Mahler auszuzeichnen. Solche Gelegenheiten boten sich in den von Bülow geleiteten Orchesterkonzerten, den sogenannten Abonnements-

konzerten des Vereines Hamburgischer Musikfreunde. Mahler mußte dort immer in den vorderen Reihen sitzen und Bülow, der ja gern mit Worten eine Brücke vom Podium zu den Zuhörern schlug, sprach ihn wiederholt von dort aus an, überreichte ihm vor dem Publikum die Partituren neuer Werke und schien oft für ihn zu dirigieren. Er lud Mahler in sein Haus, und einmal ließ er ihm einen Lorbeerkranz reichen, auf dessen Schleifen geschrieben war: „Dem Pygmalion der Hamburger Oper — Hans von Bülow." Als Bülow im Dezember 1892 erkrankte, leitete auf seinen Wunsch Mahler das nächste Konzert. Das Leiden wurde schlimmer; Bülow legte 1893 sein Amt nieder und bezeichnete Mahler als seinen Nachfolger. Am 12. Februar 1894 starb er in Kairo. Das vorletzte Abonnementskonzert dieser Spielzeit am 26. Februar wurde zur Gedächtnisfeier. Mahlers Verehrer Dr. Hermann Behn, ein leidenschaftlicher Freund der Kunst, sprach Worte des Gedenkens; hierauf leitete Mahler ein Stück aus dem Deutschen Requiem von Brahms und die Eroika. Bülows Leiche wurde nach Hamburg gebracht und seinem Wunsche gemäß verbrannt. Die Trauerfeierlichkeit, zu der der Senat von Hamburg lud, fand in der seither abgebrannten Michaeliskirche statt. Man sang Klopstocks Ode „Auferstehn, ja auferstehn". Da war es, als ob der Geist des Toten noch einmal seinen Freund gegrüßt hätte: von dieser Feier empfing Mahler die Eingebung zu dem erlösenden Schlußchor seiner Zweiten Symphonie, der, auf Klopstocks Versen weiterbauend, das gewaltige Gebäude krönt. Vorher hatte kein Ende gelingen wollen, das dieses Anfangs würdig gewesen wäre. Dem Schaffen Mahlers hat es an Eingebungen, Visionen, Träumen, aus denen gleichsam ein Jenseits sprach, auch sonst nicht gefehlt.

1895 nahm Mahler, in Hamburg, den katholischen Glauben an. Dogmen werden ihn nicht hingezogen haben, aber ihr Sinn; und es wäre falsch, den Schritt aus Rücksichten abzuleiten.

1894/95 leitete also Mahler die Abonnementskonzerte. Es waren ihrer acht, das letzte brachte Beethovens Weihe des

Hauses und die Neunte Symphonie. Aus den übrigen Programmen seien die Pastoralsymphonie, Schuberts Symphonie in C, Schumanns Erste, Bruckners Romantische, Berlioz' Phantastische Symphonie und Römischer Karneval und das Siegfriedidyll genannt. Das vierte Konzert war eine Gedächtnisfeier nach Rubinsteins Tod mit Stücken aus dem Dämon und der Ozeansymphonie.

Wie in Bülow einen Meister, so gewann Mahler in Bruno Walter einen verstehenden Jünger. Walter durfte als Chordirektor in Hamburg, später als Hofkapellmeister in Wien an Mahlers Wirken reifen. Er wurde bald auch der Gefährte des Komponisten; in der Hamburger Zeit entstand sein Klavierauszug der Zweiten Symphonie zu vier Händen und er hat seither oft gezeigt, daß er in Mahlers Geist und Werk zutiefst eingedrungen ist; am schönsten wohl, als er 1911 in München das nachgelassene „Lied von der Erde" probte und leitete.

Aber auch sonst gab es Verstehende und Freunde. Der Hamburger Kreis: Behn, Wilhelm Berken, Elisabeth Sans, vom Theater die Mildenburg, Joseph B. Foerster und seine Frau, Konzertmeister Mühlmann, Bruno Walter; der Cellist Gown; Justine, Gustav Mahlers Lieblingsschwester (jetzt Gemahlin Arnold Rosés) als Hausfrau; Gäste von draußen Dr. Berliner, Natalie Bauer-Lechner. Mahler liebte es, die Nächsten durch Kammermusik in seiner Wohnung zu belohnen; das war (und sonst noch die Werke Bachs) zugleich seine Erholung vom Theater. Foerster hat noch heute den Eindruck nicht verloren, den er von Mahlers Klavierspiel im Geistertrio empfangen hat; das Gespenstische des Stückes kam ihm nie so lebhaft ins Bewußtsein. Und die Bewunderer des Dirigenten und des Künstlers wurden werktätige und teilnehmende Förderer des Komponisten; sein Stern war in diesen Jahren endlich aufgegangen.

Im Sommer 1892 leitete Mahler ein Ensemble, dessen Solisten, Chor und Orchester zum größten Teil der Hamburger Bühne angehörten, im Drury-Lane-Theater zu London. Die deutschen

Opernaufführungen, die Sir Augustus Harris neben italienischen und französischen zur Season bot, waren Tristan, der Ring und Fidelio. Paul Dukas schildert, wie Mahlers Leonorenouvertüre auf ihn wirkte[1]). Der Erfolg war so groß, daß Harris englische Aufführungen der Werke Wagners ankündigen konnte.

Im Herbste brach in Hamburg die Cholera aus. Das Theater begann später als sonst, aber immer noch während der Seuche. Mahler harrte tapfer und mit Glück aus; ein Jahr später, als vereinzelte Fälle vorkamen, wurde er von der Krankheit angefallen, erholte sich aber rasch.

In den Sommerferien von 1893—1896 wohnte Mahler in Steinbach am Attersee. Dort ist in einem einfachen stillen Häuschen im Juni 1894 die Zweite Symphonie, deren Anfänge noch in die Leipziger Zeit zurückreichen, beendet worden. Im August 1895 war nach wenigen Wochen der Entwurf zur Dritten fertig; er wurde in Hamburg ausgeführt. Auch mehrere von den Wunderhornliedern, so die Fischpredigt, das Irdische Leben, das Rheinlegendchen sind damals in Steinbach entstanden, das Rheinlegendchen in zwei Stunden. So rauschte der Quell unaufhaltsam wieder, nachdem er lange verschüttet gewesen war.

Und nun strömte er auch ins Land hinaus.

Am 12. Dezember 1892 sang im 5. der Berliner philharmonischen Konzerte Frau Amalie Joachim Mahlers Lieder mit Orchester „Der Schildwache Nachtlied“ und „Verlorene Mühe“. Es war der erste Versuch in Berlin. Im Herbst desselben Jahres wurde die Erste Symphonie in Hamburg gespielt, dazu sangen Frau Schuch und Kammersänger Bulß „Humoresken“ (Wunderhornlieder mit Orchester). Ferdinand Pfohl hat die Werke warm begrüßt. Von größter Wichtigkeit wurde es aber, daß die Erste Symphonie, hauptsächlich auf Betreiben von Richard Strauß und Professor Dr. Kretzschmar, auf das Programm des Tonkünstlerfestes in Weimar (Juni 1894) gesetzt wurde. Der Veranstalter der Tonkünstlerfeste, der von Liszt begründete Allgemeine Deut-

sche Musikverein, hat die Sache Mahlers damit lebhaft gefördert. Er ist auch später für Mahler eingetreten; seit 1906 hat man allerdings auf den Tonkünstlerfesten nichts mehr von Mahler aufgeführt. Die Symphonie litt in Weimar unter ihrem Namen: „Titan“, unter einem „Programm“, das später besprochen werden soll, unter einem schwächeren Satze (Andante), der bald beseitigt worden ist, und nicht zum mindesten unter ungenügender Vorbereitung: das ermüdete Orchester hatte eine einzige Probe gehabt. Das Publikum war, wenn man den Berichten glauben darf, ratlos. Vielleicht waren es aber, wie so oft bei Mahler, auch damals eher die Kritiker.

Im März 1895 führte Richard Strauß die drei Instrumentalsätze der Zweiten Symphonie in einem Berliner philharmonischen Konzert auf. Schon diese Bruchstücke hatten eine große Wirkung. Am 13. Dezember desselben Jahres leitete Mahler in Berlin das ganze Werk. Bei dieser „Uraufführung“ wirkte das Philharmonische Orchester und der Sternsche Gesangverein mit. Der Erfolg war stürmisch, so sehr die Kritik wütete. Die meisten der Herren hatten es übrigens nicht für nötig gehalten, sich die drei „schon bekannten“ Sätze noch einmal anzuhören, und kamen erst zum vierten. Dafür wußte aber einer von ihnen zu berichten, daß der Beginn des Schlußchores nur von Frauenstimmen gesungen werde. Unter den Zuhörern war Felix von Weingartner, der nun für Mahler einzutreten beschloß. Ein „Zweites Orchesterkonzert von Gustav Mahler“ in derselben Spielzeit (März 1896) brachte den ersten Satz der Zweiten und die Erste Symphonie ohne das Andante, dazu Lieder eines fahrenden Gesellen, von Sistermanns mit Orchester gesungen.

Im November 1896 wurde der zweite Satz der Dritten Symphonie unter dem Titel: „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ in einem Berliner philharmonischen Konzert unter Nikisch aufgeführt. Derselbe Satz hatte am 8. Dezember in Hamburg, vom Berliner philharmonischen Orchester unter Weingartner gespielt, einen solchen Erfolg, daß er wiederholt

werden mußte. Wenige Tage später, am 14. Dezember, führte der Liszt-Verein in Leipzig den ersten und zweiten Satz der Zweiten Symphonie unter Mahlers Leitung auf. Das Programmbuch enthielt eine Studie über Mahler von Max Marschalk. Dresden wurde in der Spielzeit 1896/97 durch Schuch mit der Zweiten Symphonie (ohne den Schlußsatz) bekannt. Im März 1897 dirigierte Weingartner in Berlin in einem Konzert der Königlichen Kapelle den 2., 3. und 6. Satz aus der Dritten Symphonie. Das zopfige Publikum dieser Konzerte wurde scheu und so kam es zu einer Aufführung des ganzen Werkes zunächst nicht. Weingartner hat aber auch noch später durch Aufführungen und durch seine Schrift „Die Symphonie nach Beethoven" für Mahler gewirkt, leider nicht auch als Leiter der Wiener philharmonischen Konzerte, wenigstens so lange Mahler lebte.

In die letzten Hamburger Jahre fallen Unterhandlungen verschiedener Hofbühnen (Pest, München) mit Mahler. Aber die Wiener Hofoper verpflichtete ihn schließlich als Kapellmeister. Brahms, den Mahler im Ischler Sommeraufenthalt von Steinbach aus 1896 besuchte, hatte, vom Künstler und Menschen überzeugt, besonders lebhaft für ihn gesprochen, die ausgezeichnete Sängerin und Lehrerin Rosa Papier-Paumgartner Entscheidendes dafür tun dürfen. Mahler sah den schwerkranken Brahms, der voller Hoffnung war, noch in seinen letzten Lebenstagen. Und gleichzeitig mit der Nachricht von seinem Tode verbreitete sich die, daß Gustav Mahler der Hofoper gewonnen sei. Kurz vorher, im März, war Mahler als Konzertdirigent in Moskau gefeiert worden.

Der Meister — Wiener Hofoper — Der Dirigent — Weitere Werke und Aufführungen

Die zehn Jahre, die nun folgen (1897—1907), werden schon heute als das erkannt, was sie waren, als eine der großen Zeiten der deutschen Oper, für ihre Geschichte von ähnlicher Be-

deutung wie Carl Maria von Webers und Richard Wagners Tätigkeit in Dresden, wie die eines Liszt in Weimar. Wie in Bayreuth und aus den Idealen Bayreuths ist hier im Kampf mit den Forderungen des täglichen Spiels, im ewigen Zwiespalt mit der Natur dieser reich begabten, aber innerlich haltlosen Stadt ein Stil gebildet, sind Feste gefeiert worden, die man nicht leugnen noch vergessen kann. Und dies alles von einem, der in seiner wahren, von keinem Schein der Bühne geblendeten Kunst Größeres hätte schaffen können und nur in Pausen und Ferien daran denken durfte, daß er seinem Werke gehörte; der das Falsche und Lügenhafte des Theaters in einer mühseligen und beladenen, vom Golde geknechteten Zeit erkannt und verachtet hat, dieses Gegeneinander von Kunst und Geschäft, Handwerk und Eingebung; der gewußt hat, wie das tägliche Treiben der kleineren und mittleren Bühnen den Künstler verroht, den Hörer ermüdet, und wie die scheinbare, äußerliche Vollkommenheit der größeren nur gleißende Fäulnis ist. Erlösung, Erlösung vom Alb der Gegenwart!

Vor Jahren, als ich meinte, Mahlers Werk könne bedroht werden, weil eine unverständige „Nachfolge" seine Hüllen, denen schon die Seele ausgetrieben war, noch umständlich vernichten wollte, im Jahre 1908 habe ich im Verlag von Hans von Weber in München eine ausführliche Geschichte dieser Taten und Widerstände veröffentlicht. („Gustav Mahlers Erbe".) Sie war kämpferisch und mußte es sein, sie war auch nicht mit „unumstößlichen Tatsachen" gewappnet und wollte es nicht sein. Denn ich hatte allein gearbeitet und war von niemand mit „Material" versorgt worden. Weil aber Geschichte längst nicht mehr in Vergangenheit und Zukunft leuchten und nur noch „informiert" sein will, konnte es nicht fehlen, daß mein Versuch das Lob von Lesern, die man wägt, aber auch den Tadel von „Informierten" fand, ein Tadel, der es schließlich bis zu einer „Gegenschrift"[7]) gebracht hat. Indem ich also alle, die Einzelheiten aus diesem Jahrzehnt verlangen, an mein früheres Buch weise, warne ich „Objektive". Goethe sagt

einmal, der eigentliche Inhalt aller Geschichte sei der Kampf des Glaubens mit dem Unglauben. Wem aber der Glaube an große Menschen, an die große Natur und höchste Kunst geschenkt und von innen erwachsen ist, der sieht die Wahrheit, wo er den Glauben erkennt. Solchen Lesern vertraue ich die Schrift noch immer getrost an, die heute nur als Studie zur Theatergeschichte, nur als Dokument zu lesen wäre: als Zeichen einer Gesinnung. Ihr Buchstabe durfte längst vergehen.

Die Wiener Hofoper war, als der Kapellmeister Mahler kam, durch Jahns Erkrankung gehemmt. In Wien wird dem Bühnenleiter in Besitz und Amt die Bequemlichkeit, das Sichgehenlassen leicht gemacht; es liegt in der Luft. Hat er gar Anlagen dazu oder nötigt ihn die Schwäche des Körpers, sich zu schonen, dann gebe er sich nur verloren: seine Zeit ist um, seine Tatkraft dahin, der Zauber der Neuheit eingebüßt, seine Gegner sind unerbittlich, und es ist immer Mode, sein Gegner zu sein.

Jahn aber war in den 17 Jahren seiner Leitung wirklich alt und müde geworden. Eine Schar vortrefflicher Sänger bildete kein Ensemble mehr, die Disziplin schwankte, der Spielplan stützte sich auf Lieblinge und französische Modesentimentalitäten, das Defizit, ständig die Angst der sparenden Intendanz, wuchs, kurz es war alles von oberst zu unterst zu kehren. Zu dieser Aufgabe war der neue Kapellmeister berufen, von vornherein ein heimlicher Direktor. Am 11. Mai dirigierte er, nach einer Orchesterprobe, den Lohengrin, eine der guten Aufführungen von alter Tradition. Es wurde eine Eroberung. Wie anders, wie zarter, wie feuriger, wie unbekannt in seiner Herrlichkeit klang das Bekannte! Ludwig Speidel schrieb damals: „Herr Mahler ist eine kleine, schlanke, energische Gestalt, mit scharfgeschnittenen, intelligenten Gesichtszügen, die unwillkürlich die Erinnerung an Heinrich Esser wachrufen. Und wie das Aussehen, so der Dirigent: voll von Energie und feinem Verständnis ... Mit äußeren Mitteln, die durchaus geistigen Charakter annahmen, dirigierte Herr Mahler

den Lohengrin. Er ging feinfühlig in die Traumweise des Vorspieles ein, nur auf dem Höhepunkt der Komposition, da wo die Blechinstrumente mit aller Macht einfallen, faßte er mit einer raschen energischen Wendung das ganze Orchester. Die Wirkung war zauberhaft... Er zeigte eine Gegenwart für alles. Er stand in lebendiger Beziehung zum Orchester, zum Chor, zum einzelnen; niemand vermißte sein Zeichen... Man konnte den kranken Direktor der Oper nicht zarter schonen und werktätiger unterstützen, als indem man ihm einen solchen Künstler an die Seite setzte. Herr Mahler wird gewiß als künstlerischer Sauerteig wirken, wenn man ihn überhaupt wirken läßt." Der Holländer wurde der zweite Sieg, mit dem Mahler den Opernchor „entdeckte". Am 1. August war er Stellvertreter des Direktors, einen Monat später vorläufig, wieder einen Monat danach endgültig Direktor. Schon vorher hatte er in der Stadt Hans Richters, des treuen Jüngers, das Lebenswerk Wagners, den Ring, von den üblichen Strichen und Entstellungen befreit. Und nun begann eine unaufhörliche Arbeit, ein Kampf gegen das Herkommen, eine Tyrannis des echten, erlebten Künstlertums. Die Claque verschwand, Zuspätkommende erhielten während des Spiels keinen Einlaß, das Drama in der Musik erweckte in Wagners Geist die älteren Werke des Spielplans, besonders die der großen deutschen Meister. Die Sänger wurden Glieder eines Ensembles und lernten ohne Opernposen und Mätzchen spielen. Bei den neuen Inszenierungen wurde (schon 1898!) dem Panoptikum und der „Natürlichkeit" der Krieg erklärt: in der Wolfsschlucht gab es nur noch gespenstische Beleuchtungen, in der Nornenszene (sie war bis dahin immer gestrichen worden!) ein Seilwerfen ohne Seil. Figaros Hochzeit wurde studiert und bald wieder von Grund auf neu studiert, für Cosí fan tutte zum ersten Male die Drehbühne ausgenützt, mit Marie Gutheil-Schoder, die rasch angeworben und gegen Publikum und Kritik durchgesetzt worden war, kam die unvergeßliche Aufführung der Lustigen Weiber, der Erzählungen Hoffmanns,

über Offenbach hinaus aus Hoffmanns Geiste geboren; es kam Haydns Apotheker, Lortzings Opernprobe, Siegfried Wagners Bärenhäuter, Rubinsteins Dämon, Tschaikowskys Jolanthe und Pique Dame, Smetanas Dalibor, Bizets Djamileh, Zemlinskys Märchenoper „Es war einmal“, die Feuersnot, Reiters Bundschuh, Thuilles Lobetanz, Forsters dot mon, der Maskenball (unter Bruno Walter), Ernani, Aïda, die Hugenotten, Mozarts Zaide, Fidelio, Rienzi. Das waren nur die bemerkenswertesten Arbeiten der ersten Jahre, in denen Glanz und Glück aus Ruinen aufgeblüht war. Dabei mußten die meisten Neuheiten doppelt, oft mehrfach besetzt werden, um Absagen von Vorstellungen und ihre lästigen Folgen zu vermeiden. Der Fehlbetrag der Hofoper wich, und obwohl man auf Mahlers Betreiben die Gehalte der Orchestermitglieder aufgebessert hatte, blieb ein namhafter Überschuß, der kaum schwand, als die Intendanz die Sitzpreise erhöhte. Publikum und Presse waren begeistert, die von Mahler neu verpflichteten Sänger, darunter Anna von Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Selma Kurz, Bertha Foerster-Lauterer, Lucie Weidt, Grete Forst, Josie Petru, die Herren Weidemann, Slezak, Mayr und Moser wurden willkommen geheißen, die „Vertreibung“ früherer Lieblinge, die sich der strengen Einherrschaft nicht fügen wollten, nicht Mahler zur Last gelegt. Statt von den Wirkungen solcher Rastlosigkeit auf Mahler wie auf andere zu erzählen, will ich lieber einige seiner Aussprüche aus dieser Zeit anführen: „Es gibt keine Tradition, nur Genius und Stupidität.“ „In jeder Aufführung muß das Werk neugeboren werden.“ „Menschlich mache ich jede, künstlerisch gar keine Konzession; wer zu verlieren fürchtet, hat schon verloren.“ „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand, aber die Wand bekommt ein Loch.“ Und schließlich: „Andere pflegen sich und reiben das Theater auf; ich reibe mich auf und pflege das Theater.“ Ich weiß, daß diese Worte von Mahler gebraucht worden sind; und wäre es nicht so und hätten sie anders geklungen, sie wären um nichts weniger wahr. Am wahrsten leider das vom Sichauf-

reiben. In der Fülle der Jugend und der Kraft achtete es Mahler wenig, daß man ihn wie in Pest berufen hatte, einzurenken, was aus den Fugen war; wenn er auch an der Vergänglichkeit der Leistungen für das Theater unserer Tage, an der Wandelbarkeit von Gunst und Dank keinen Augenblick gezweifelt hat.

Zu den Mühen des überall selbst Zugreifenden übernahm er noch mit tausend Freuden die Führung der philharmonischen Konzerte.

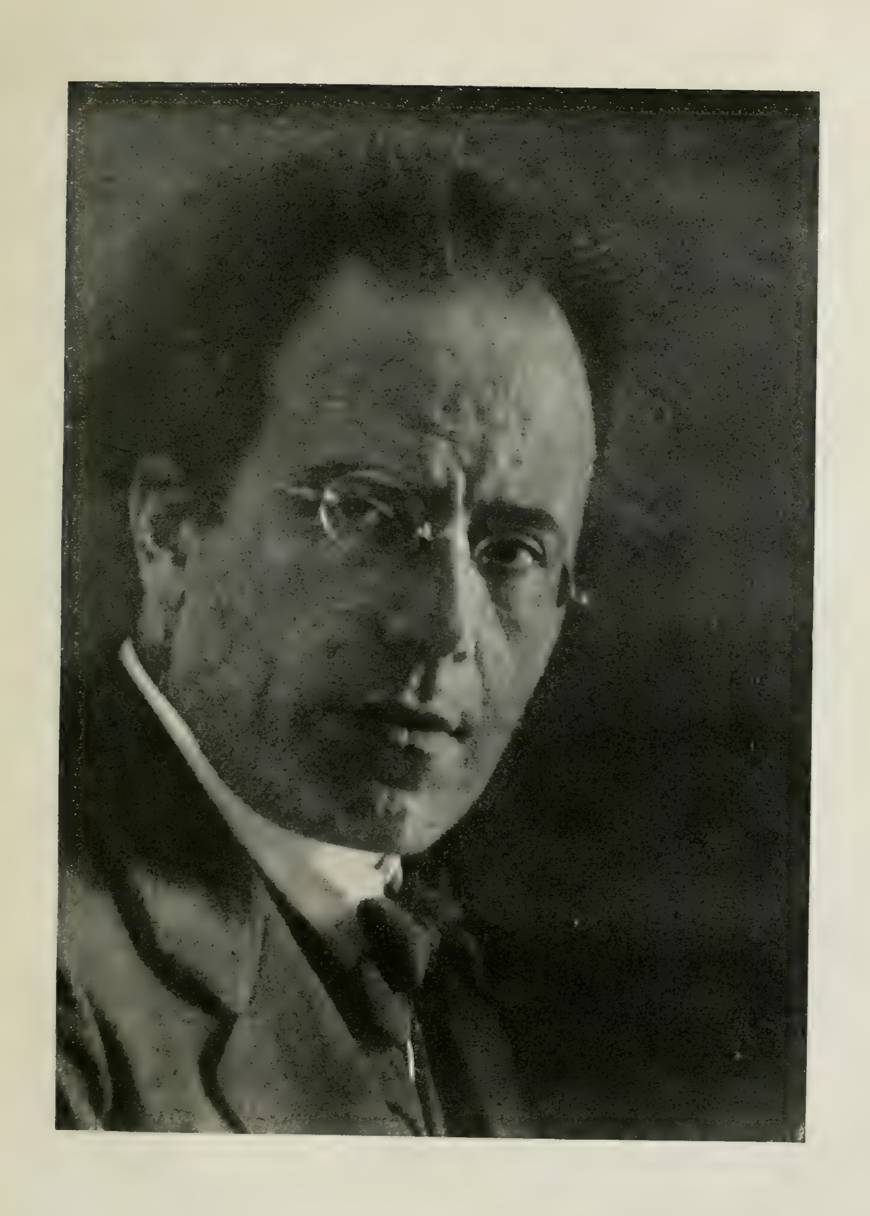
Er hat sie in den Jahren 1898/99 bis 1901 geleitet. Die Wiener Philharmoniker sind das Orchester der Hofoper, das für seine Sonntagskonzerte eine Art Republik gebildet hat. Von dem künstlerischen Übel der Selbstherrschaft und Vielherrschaft abgesehen, das mit ihrer Verfassung verknüpft ist, sind sie vielleicht wirklich das erste Orchester der Welt, wie man sie oft genannt hat, und sie können es mit jedem aufnehmen, wenn sie wollen. Sie wollen nicht immer. Dieses Orchester hat Mahler nach Hans Richter, dessen Art und Überlieferung jedem teuer war, von Sieg zu Sieg geführt. Auch hier wurde, was sein Stab berührte, ein neues Werk. Alle Täuschungen und Mißverständnisse schwanden, Schwächen wurden entfernt oder verdeckt, Bekanntes entschleierte verborgene Geheimnisse. Das Reich der Schönheit hat wie noch selten seine Grenzen hinausgerückt. Wenn Mahler ein altes, anmutig-verzopftes Stück von Rameau dirigierte, so war er ganz Strenge, Rhythmus, Behutsamkeit; bei Berlioz von wilder, schonungsloser und doch innerlich beherrschter Phantastik; bei Schumann ein Helfer und Wiederhersteller dessen, was der Klavierkomponist vom Orchester erwartet haben mochte; bei Bruckner gelang es ihm, durch irgendein Geheimnis Werk und Beiwerk so straff aneinanderzuklammern, daß die gewaltigen Symphonien zu einer Einheit der Architektonik gezwungen wurden: es gab keine Lücken, nichts Unermitteltes, keine auch nur scheinbare Willkür mehr. Und nun erst Beethoven! Er war der Regent dieser drei Jahre, von Mahler auf immer neuen Altären verehrt. Dieser Inbrunst ent-

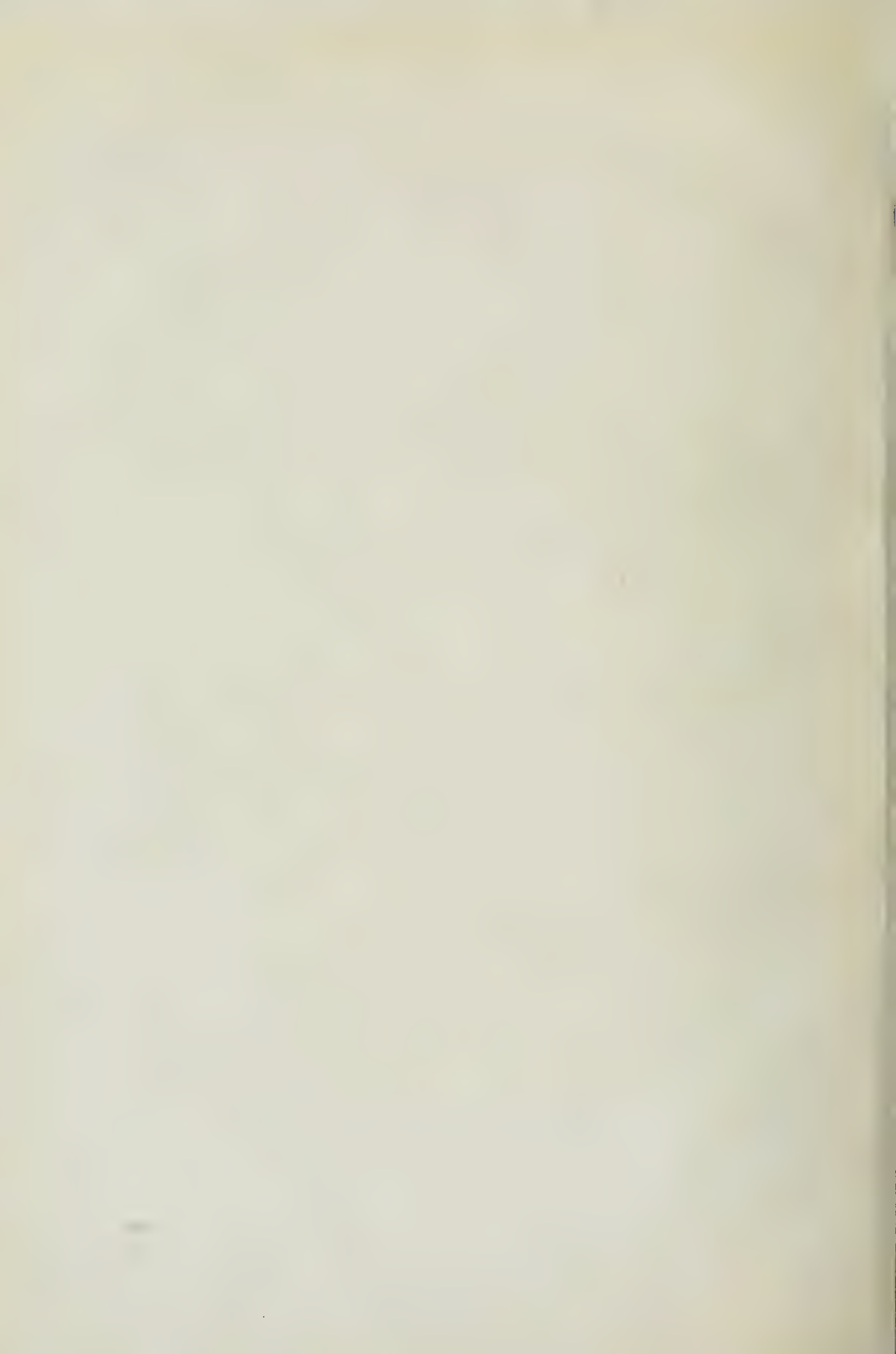
rangen sich Offenbarungen. Selbst die Hörer der philharmonischen Konzerte, nicht immer andächtig, oft genug Sklaven der Mode, ihrer Stellung, „Bildung“ und Gesellschaft, wurden hingerissen. War es schon kaum möglich, zu den Konzerten der Philharmoniker in dieser Zeit Plätze zu bekommen, so mußten zwei Veranstaltungen, ein bishin unerhörter Fall, sogar an eingeschobenen Tagen wiederholt werden, die Aufführung der Neunten Symphonie im Jahre 1900 und ein Konzert, dessen Programm die Ouvertüre zur Euryanthe, die Jupitersymphonie und Beethovens Fünfte bildeten. Die künstlerische und materielle Fruchtbarkeit dieser Jahre ist nicht wieder erreicht worden. Man muß das um so mehr hervorheben, je weniger es bei allerhand „Gelegenheiten“ anerkannt wird, je mehr diese Konzerte verflachen und Äußerlichkeiten, leere „Liebenswürdigkeit“ und gehegte Trägheit die gleichen Siege zu feiern scheint.

Der Dirigent Mahler kannte ein Ziel, das vor ihm nur Wagner so fest gewollt hatte: Deutlichkeit. Die Erfahrung langer Jahre gab ihm eine unfehlbare Sicherheit für die Bedürfnisse jedes Instruments, die Erfordernisse jeder Partitur. Deutlichkeit war ihm ein genaues Verhältnis von Licht und Schatten. Seine Crescendi, seine Stürme, die von Takt zu Takt wuchsen, einen Augenblick Atem holten und dann mit der stärksten Wucht niedersausten, seine Steigerungen, mit den einfachsten Mitteln erreicht, sein flüsterndes Pianissimo, sein Instinkt für den notwendigen Wechsel von Ruhe und Bewegung, sein Sinn für die Schärfe der melodischen Linie, das alles waren gleichsam erkennbare Teile seiner Kraft. Dazu kann sein äußeres und inneres Gehör für Einzelheiten, verborgene Nebenstimmen, Nuancen, die andere in der Partitur kaum sahen, und endlich eine hypnotische Macht des Willens über alle, die zu gehorchen und zu horchen hatten; eine Macht von Gott oder vom Teufel, wie manche gemeint haben; doch dieser Teufel auch, er war von Gott. Statt der heftigen, wenn auch bezeichnenden, in Wahrheit zeichnenden Bewegung genügte

je länger je mehr ein Blick, eine leise Wendung, ein leichtes Hindeuten. „Mitwirkende und Zuhörer fühlten die selbstverständliche Sicherheit dieser Leitung, das Zwingende dieses Willens, das Walten einer gleichsam überirdischen Macht. Eine Vorstellung dieses Zaubers, dem man einmal erlegen sein muß, können Worte nicht vermitteln. Wen die geheimnisvollen Ahnungen E. T. A. Hoffmanns erfüllen, wem dieses vielleicht Tiefste, was über die verborgenen Quellen der Musik heute noch zu verraten war, Ereignis geworden ist, der wird Mahler als die Wirklichkeit solcher Möglichkeiten erkannt haben; eine Wirklichkeit, die man ins Reich der Träume verwiesen hatte. Aber wer Mahler erlebt hat, kann nicht mehr vergleichen und abwägen: was er bietet, ist so, wie er es bietet, in jedem Augenblicke notwendig. Es gibt kein Mehr und kein Anders.“ („Gustav Mahlers Erbe.“)

Auf die Ähnlichkeit mit dem Reformator, dem Künstler und Dirigenten Wagner ist schon wiederholt hingewiesen worden. Dem Dirigenten Wagner ist Mahlers Forderung der Wahrheit und Deutlichkeit, das Ausgehen vom Melos verwandt. Hier darf ich wohl auf einen Brief hinweisen, den nach glaubwürdigen Berichten ein Orchestermitglied dem Kapellmeister Mahler nach dem ersten Lohengrin geschrieben hat. Dieser Musiker hatte noch unter Wagner gespielt; und er versicherte, daß er das Werk seither bis auf Mahler nie wieder in den von Wagner gewollten Zeitmaßen gehört habe. Insbesondere das Vorspiel in seiner richtigen Langsamkeit, die Einleitung zum dritten Aufzug in ihrem Furioso. Wagnerisch sei dieses Dirigieren, weil Mahler ganz im Sinne des Meisters das Tempo zu modifizieren verstehe. Der — übrigens ungenannte — Schreiber erinnerte Mahler an Wagners Schrift „Über das Dirigieren“, in der Wagner erzählt, wie ihm in Dresden der alte Cellist Dotzauer versicherte, erst er, Wagner, nehme in der Ouvertüre zum Freischütz die Melodie der Klarinette wieder in dem langsamen Tempo Webers, das Dotzauer noch von Webers Angaben her kannte.





Wie Wagner so suchte auch Mahler Beethovens Neunte Symphonie bei der Aufführung durch Instrumentationsnachhilfen von allen Zufällen und Schlacken zu befreien. Die erste Aufführung mit diesen schon von Wagner angedeuteten und begründeten Änderungen mußte wiederholt werden. Auf das Zetergeschrei einiger Kritiker antwortete Mahler durch eine gedruckte Erklärung, die im Saale verteilt wurde (in der hier mitgeteilten Fassung allerdings von Lipiner redigiert ist):

„Da infolge gewisser öffentlich gefallener Äußerungen bei einem Teil des Publikums die Meinung entstehen könnte, als wären seitens des Dirigenten der heutigen Aufführung an den Werken Beethovens, und insbesondere an der Neunten Symphonie, willkürliche Umgestaltungen in irgendwelchen Einzelheiten vorgenommen worden, so scheint es geboten, mit einer aufklärenden Bemerkung über diesen Punkt nicht zurückzuhalten.

Beethoven hatte durch sein in völlige Taubheit ausgeartetes Gehörleiden den unerläßlichen innigen Kontakt mit der Realität, mit der physisch tönenden Welt gerade in jener Epoche seines Schaffens verloren, in welcher ihm die gewaltigste Steigerung seiner Konzeptionen zur Auffindung neuer Ausdrucksmittel und zu einer bis dahin ungeahnten Drastik in der Behandlung des Orchesters hindrängte. Ebenso bekannt wie diese Tatsache, ist die andere, daß die Beschaffenheit der damaligen Blechinstrumente gewisse zur Bildung der Melodie nötige Tonfolgen schlechterdings ausschloß. Gerade dieser Mangel hat mit der Zeit eine Vervollkommnung jener Instrumente herbeigeführt, welche nunmehr nicht zu möglichst vollendeter Ausführung der Werke Beethovens auszunützen, geradezu als Frevel erschiene.

Richard Wagner, der sein ganzes Leben hindurch in Wort und Tat leidenschaftlich bemüht war, den Vortrag Beethovenscher Werke einer nachgerade unerträglich gewordenen Verwahrlosung zu entreißen, hat in seinem Aufsatze „Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens“ (Ges. Schriften, Bd. 9) jenen Weg zu einer den Intentionen ihres Schöpfers

möglichst entsprechenden Ausführung dieser Symphonie gewiesen, auf dem ihm alle neueren Dirigenten gefolgt sind. Auch der Leiter des heutigen Konzertes hat dies in vollster, aus eigenem Durchleben des Werkes gewonnener und gefestigter Überzeugung getan, ohne im wesentlichen über die von Wagner angedeuteten Grenzen hinauszugehen.

Von einer Uminstrumentierung, Änderung oder gar „Verbesserung“ des Beethovenschen Werkes kann natürlich absolut nicht die Rede sein. Die längst geübte Vervielfachung der Streichinstrumente hat — und zwar ebenfalls schon seit langem — eine Vermehrung der Bläser zur Folge gehabt, die ausschließlich der Klangverstärkung dienen sollen, keineswegs aber eine neue orchestrale Rolle zugeteilt erhielten. In diesem, wie in jedem Punkte, der die Interpretation des Werkes im ganzen wie im einzelnen betrifft, kann an der Hand der Partitur (und zwar je mehr ins Detail eingehend, desto zwingender) der Nachweis geführt werden, daß es dem Dirigenten überall nur darum zu tun war, fern von Willkür und Absichtlichkeit, aber auch von keiner „Tradition“ beirrt, den Willen Beethovens bis ins scheinbar Geringfügigste nachzufühlen und in der Ausführung auch nicht das Kleinste von dem, was der Meister gewollt hat, zu opfern, oder in einem verwirrenden Tongewühle untergehen zu lassen.“

Alles in allem handelte es sich um Verdoppelungen der Holzbläser, Verwendung eines dritten und vierten Hörnerpaares, im letzten Satz auch einer dritten und vierten Trompete, um Verschärfungen von Pausen und Vortragszeichen, um Verstärkungen und Abdämpfungen des Klanges. Auch der höchst bemerkenswerte Versuch Mahlers, das Streichquartett Beethovens in f-Moll op. 95 vom ganzen Streichorchester spielen zu lassen, um die Wirkung der „elenden“ Instrumente zu vergrößern und die der allzu großen Säle aufzuheben, endete in öffentlicher Schulmeisterei. Selbst dieses „Experiment“ hatte, was damals niemand bedachte oder bedenken wollte, einen Vorläufer gehabt. Jahn ließ bei der Mozartfeier in Salzburg

1891 das Adagio von Mozarts Quintett in g-Moll vom ganzen Streichorchester spielen.

Von Beethoven wurden unter Mahler 25 Werke, von anderen Komponisten 52 aufgeführt. Darunter neu: Bruckners Fünfte und Sechste Symphonie, Liszts Festklänge, Rob-Roy von Berlioz, Goetzens Symphonie in F, César Francks Symphonische Variationen für Klavier, „Aus Italien“ von Richard Strauß, Werke von Bizet, Tschaikowsky, Dvorak und Smetana. Von Mahlers eigenen Werken wurden aufgeführt: die Zweite Symphonie 1899, Lieder eines fahrenden Gesellen und aus Des Knaben Wunderhorn (mit Orchester) und die Erste Symphonie 1900. Im Jahre 1902, als Mahler nicht mehr Dirigent der Philharmoniker war, wurde er eingeladen, seine Vierte Symphonie bei der ersten Wiener Aufführung zu leiten. 1900 dirigierte Mahler fünf Konzerte mit dem philharmonischen Orchester in Paris anläßlich der Weltausstellung, 1901 ein Konzert der Singakademie, in dem sein Klagendes Lied zum erstenmal aufgeführt wurde. 1902 wiederholte die Singakademie mit dem Philharmonischen Orchester unter Mahler das Klagende Lied und, acht Tage nach der philharmonischen Aufführung, die Vierte Symphonie. 1905 wirkte das Orchester im Konzert einer jungen „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ mit, als deren Ehrenpräsident Mahler seine Lieder aus dem Wunderhorn, die Kindertotenlieder und seine übrigen Lieder nach Rückert dirigierte. Der Abend mußte eine Woche später wiederholt werden; auch die (erste) Aufführung von Mahlers Dritter Symphonie in einem Gesellschaftskonzert unter seiner Leitung hatte kurz zuvor (Ende 1904) wiederholt werden müssen. Im Dezember 1905 brachten die Gesellschaftskonzerte mit dem Philharmonischen Orchester unter Mahler die erste Aufführung der Fünften Symphonie; 1906 spielte der Konzertverein zum erstenmal die Sechste, gleichfalls unter Mahler, und 1907 nahm Mahler mit einer Aufführung der Zweiten Symphonie von den Philharmonikern und von Wien Abschied. Unter anderen Dirigenten haben während der ganzen Zeit bis zu Mahlers Tod

in Wiener Konzertveranstaltungen gerade sechs Aufführungen seiner Symphonien stattgefunden; seine Lieder blieben fast ganz verschollen.

Allerdings hat Mahler als Direktor den Mitgliedern der Hofoper geradezu untersagt, diese Lieder zu singen. (Nach ihm hielt man nicht so rein.) Aber als er durch seinen Tod „aktuell" geworden war, ergossen sich die Schleußen der Pietät. Kaum ein Liederabend ohne Mahler, und gleich im ersten Wiener Winter alle Symphonien (mit Ausnahme der so wichtigen Siebenten). In Wien wirkten diese Gegensätze besonders aufreizend; aber auch anderswo war man nicht zu halten. Überall war er „unser" gewesen. Das Verhältnis der deutschen Öffentlichkeit zu diesen Dingen hat ein Blatt in der Provinz mit ungewollter Offenheit auf die richtige Formel gebracht: „Da Mahler ... vor kurzem gestorben ist, entsteht für Dirigenten und Publikum die Pflicht, von seinen Werken Kenntnis zu nehmen." —

Die Gemeinschaft mit den Philharmonikern war schon 1901 gelöst worden. „Die Philharmoniker lieben Ruhe und Bequemlichkeit; nur keine Aufregung, nur keine Proben! Mahler aber war gegen die Nächsten und Fernsten unerbittlich wie gegen sich, ließ nicht nach, arbeitete bis zur Ermüdung und hatte die ganze Nervosität des modernen Menschen und Musikers. So ist manches Schroffe in seiner Strenge zu erklären. Verstimmungen ergaben und mehrten sich. Im Theater war man Mahler untertan; in der philharmonischen Republik konnte man ihm den Herrn zeigen." („Gustav Mahlers Erbe.")

In den wenigen Wochen der Theaterferien kam der Komponist zu seinem Recht. 1899 wurde die Vierte Symphonie (in Aussee) begonnen, 1900 vollendet. Einzelne der späteren Orchesterlieder, so Revelge und die ersten drei Kindertotenlieder gehören diesen Jahren an. 1901 und 1902 entstehen in der gleichen Stille des eigenen kleinen Landhauses bei Maiernigg am Wörthersee die Lieder nach Rückert, das vierte und fünfte der Kindertotenlieder und die Fünfte Symphonie, 1904, gleich-

falls in Maiernigg, die Sechste, 1905 die Siebente Symphonie. 1906 arbeitet Mahler an der Achten. 1908 wird in Toblach das in Göding begonnene „Lied von der Erde“ vollendet, Chinesische Gesänge mit Orchester, die zu einem symphonischen Werk aneinandergefügt sind, 1909 die Neunte Symphonie, 1910 die Zehnte, von der nur ein Teil ganz fertig ist, die aber nicht bekannt werden soll. Ein Schaffen von größter Intensität, die fast krampfhafte Befreiung von der Fülle innerer Gesichte, das waren die Erholungen dieses Mannes, dessen Körper, so schien es, mit der Kraft begabt war, seinem Willen gewachsen zu sein.

In aller Kürze sei hier mitgeteilt, daß Gustav Mahler am 9. März 1901 Alma Maria Schindler, eine Tochter des Wiener Malers, geheiratet hat. Ihr ist die Achte Symphonie, dieses für den Menschen und Künstler so bezeichnende Werk, gewidmet, das einzige von Mahler, das eine Widmung trägt. Von den beiden Kindern dieser Ehe ist das ältere, ein Mädchen, 1907 in Maiernigg gestorben; die Kindertotenlieder hatten die schwere Erschütterung des Vaters sechs Jahre vorher geahnt. Nun war ihm das Häuschen am Wörthersee verleidet; in den letzten drei Sommern nahm ihn ein stattliches Bauernhaus nahe bei Toblach (Altschluderbach) als Mieter auf. Dicht daran war im Walde ein winziges „Arbeitshäuschen“ gezimmert worden. Der nie verwundene Schmerz um das Kind (an dessen Seite Mahler begraben werden wollte), das Wissen um sein Herzleiden, eine neuerliche, überwältigende Offenbarung der Natur: das sind Quellen, aus denen das „Lied von der Erde“ entsprungen ist. Es wäre die neunte Symphonie gewesen. Aber Mahler scheute vor einer „Neunten“ zurück, die den Empfangenden zu besonderen Erwartungen aufzustacheln scheint, dem Geber aber das Verhängnis bringt: seit der großen Neunten hat keiner eine zehnte Symphonie vollenden dürfen. Darum heißen die Chinesischen Gesänge nicht „Neunte Symphonie“. Erst das nächste Werk wurde trotz allem so genannt. Und sonderbar genug, auch Mahler hat die Zehnte nicht zu Ende gebracht.

Der Werke des Direktors nahmen sich die Verleger an. Schon vor der Wiener Zeit hatte durch Vermittlung von Hamburger Freunden Hofmeister in Leipzig die Partitur und einen Auszug der Zweiten Symphonie übernommen. Noch früher, 1892, waren drei Hefte „Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier“ bei Schott in Mainz erschienen. Nun gab 1898 die Zeitungsgesellschaft Waldheim-Eberle in Wien die Erste und Dritte Symphonie heraus, „mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“, wie auf einzelnen Ausgaben vermerkt steht. Diese Unterstützung war nach einem ausführlichen Bericht des Universitätsprofessors Guido Adler beschlossen worden. 1900 kam das Klagende Lied hinzu. Den Kommissionsverlag dieser Werke erhielt die Wiener Firma Joseph Weinberger. Dieselbe Firma hatte schon 1897 das Verlagsrecht der Lieder eines fahrenden Gesellen erhalten. Die Vierte Symphonie wurde 1901 der Zeitungsgesellschaft zum Verlag, der Firma Herzmansky-Doblinger in Kommission gegeben. Auch die Lieder aus dem Wunderhorn erschienen im Verlag der Zeitungsgesellschaft. 1904 kam die Fünfte Symphonie an Peters, 1905 die Sechste, die Kindertotenlieder, Revelge, der Tamboursgsell und fünf Lieder nach Rückert an Kahnt, 1908 die Siebente an Bote und Bock, im Sommer 1910 die Achte an die Wiener Universal-Edition. An sie ist schließlich das Eigentumsrecht aller, auch der späteren Werke Mahlers übergegangen; nur die Fünfte Symphonie ist bei Peters geblieben. Der Universal-Edition war Mahler seither Herzenssache und so hat sie seine Werke wieder vereinigt.

Um die Wende des Jahrhunderts mehrten sich die vorher vereinzelten Aufführungen. Die Zweite Symphonie brach sich, den kritischen Eiferern trotzend, rein aus ihrer Wirkung Bahn, namentlich seit der Aufführung im Münchner Hugo-Wolf-Verein am 20. Oktober 1900. In München ist auch die Vierte Symphonie zuerst aufgeführt worden (25. November 1901); knapp darauf folgte Berlin. Aber entscheidend wurde, wie

Richard Strauß sehr gut beobachtet hat, die erste vollständige Aufführung der Dritten Symphonie auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Crefeld (Juni 1902; vollendet 1896!). Sie brachte einen solchen Erfolg, daß diese einst in Berlin verhöhnte (und dort erst 1907 wieder und nun erst ganz aufgeführte) Symphonie Schlag auf Schlag von einem Siege zum anderen eilte, überall Begeisterung weckend. In Barmen zum Beispiel mußte der letzte Satz sofort wiederholt werden, in Wien wurde das ganze Werk binnen acht Tagen zweimal aufgeführt. Das Tonkünstlerfest in Basel (1903) brachte, wohl abermals auf Betreiben von Richard Strauß, eine Aufführung der Zweiten im Münster. Am 18. Oktober 1904 trat die Fünfte Symphonie, von einem Gürzenich-Konzert in Köln ausgehend, ihren Weg an, die neuen Orchesterlieder und die Kindertotenlieder wurden in Wien im Jänner 1905 gesungen und sofort wiederholt, in Graz auf das Programm des Tonkünstlerfestes gestellt (Mai 1905). Am 27. Mai 1906 wurde die Sechste Symphonie auf dem Tonkünstlerfest in Essen zum erstenmal gespielt. Das Jahr 1908 brachte die Uraufführung der Siebenten Symphonie in Prag (19. September) und fast zwei Jahre später, am 12. September 1910, hat man in München die Achte zum erstenmal gehört. Beinahe alle diese ersten Aufführungen hat Mahler selbst geleitet. Das „Lied von der Erde“ ist erst nach seinem Tode, am 20. November 1911, zur Münchner Gedächtnisfeier von Bruno Walter aufgeführt worden; die Neunte Symphonie, gleichfalls unter Bruno Walter, zum erstenmal beim Wiener Musikfest von 1912. Ein Verzeichnis der Aufführungen zu Gustav Mahlers Lebzeiten folgt im Anhang.

Mahler konnte von jeher warten; so lag seine Achte Symphonie seit vier Jahren bereit, und es war nicht eigentlich seine Schuld, daß sie endlich ertönte. Wenn die erste Probe mit dem Orchester zeigte, daß alles so wirkte, wie er es gewünscht hatte, dann kümmerte er sich wenig um weitere Aufführungen. Er schuf Neues, wohl wissend, wie lange diese Werke Zeit

haben. Vom Lied von der Erde und von der Neunten Symphonie hat er oft gesagt, er wünsche sich die beiden Werke einmal ohne Publikum vorspielen zu lassen und sich dann nicht mehr darum zu kümmern. Aber auch sonst hat er selbst beabsichtigten oder schon vorbereiteten Aufführungen Schwierigkeiten bereitet, hat die schon erteilte Erlaubnis dazu zurückgezogen, wenn er fürchtete, daß die Werke nicht rein wirken würden. So durfte in den Zeiten der heftigsten Kämpfe um Weingartner die Siebente Symphonie in Wien nicht aufgeführt werden, weil Mahler mögliche „Kundgebungen" vermeiden wollte. Es ist kein Zufall, daß selbst in der Zeit seiner Wiener Bühnenleitung keines der späteren Werke in Wien zum erstenmal gespielt worden ist. Wie es sich mit den Liedern verhielt, ist schon gesagt worden. Wahrlich, nicht jeder hat, und gar heute, diese sorglose Geduld, dieses Vertrauen, diese Vornehmheit. Aber wer der Zukunft sicher ist, dem kann der Tag nichts gewähren und nichts bedeuten.

Trotzdem: ein Künstler wie Mahler mußte seine Werke lieben. Und so konnte er sich herzlich freuen, wenn er hörte, daß einem, den er für ehrlich hielt, auch nur eines seiner Lieder gefallen hatte. Und man konnte ihm die beste Freude, die liebste Ehrung durch eine würdige Aufführung der Werke bereiten.

Absichtlich habe ich Zahlen und Begebenheiten vorweg genommen. Was nun nicht zu schildern, aber anzudeuten ist, die größte Zeit und die Tragödie des Direktors Mahler und zugleich des deutschen Theaters der Gegenwart, verträgt kein Abschweifen.

Wohl habe ich oft gelesen und gehört, das Theater von heute so wichtig zu nehmen und gar von seiner Tragödie zu sprechen, sei tieferen Menschen nicht möglich noch erlaubt. Aber nach Richard Wagner und Bayreuth steht selbst den Erhabensten die Verachtung des Theaters als solchen schlecht an. Und gerade die Verachtung des Theaters, wie es ist, sollte alle, die es mit der Kunst ernst nehmen, doch zwingen, beim Schicksal Mahlers ein wenig inne zu halten, mögen sie darum

auch von den Snobs, die geschäftig den Snobismus bekriegen, gescholten werden, mögen die Philosophen, die in den Hafen des Journalismus treiben, verächtlich wegblicken und mit erhabenen Mienen den Kurs auf die Ewigkeit richten. Denn Mahler hat, einer der wenigen, versucht, Wagners Traum von der Vereinigung der Schwesterkünste im Drama zu erfüllen. Und wenn wir Reinhardt und jedem dankbar sind, der von der Bühne das Joch des Alltags nahm, um wieviel teurer muß dem Wanderer nach dem Lande der Schönheit dieser Mann sein, der allen voran, unverstanden, geschmäht, seine Taten getan hat, während ihn der Geist noch anderes zu schaffen trieb?

In der Schrift „Gustav Mahlers Erbe" habe ich gezeigt, wie sich Mahlers Wollen und Vollenden auf der Sehnsucht eines Jahrhunderts, auf den Bemühungen erlauchter Geister aufbaut, wie Alfred Rollers Kunst in den Rahmen tritt. Der Naturalismus der Wirklichkeitsillusion brach sich an Leinwand und Schminke, an den Maßen der großen Häuser. Und wie jedes Werk seine Form und sein echtes Material, so verlangte das Theater den Stil des Theaters; verlangte den Stil seiner Zeit, der die Einheit von Ton, Licht und Farbe seit den Vorbildern der Romantik aufgegangen war. In der Linie der bildenden Kunst und in der Linie Mahlers lag Roller als Möglichkeit. Ein Zufall brachte die Erscheinung. Im Hause seiner jungen Gemahlin und ihres Stiefvaters Carl Moll trafen sich die Führer der Wiener Sezession, Klimt, Metzner, Roller, Hoffmann, Moser. Mahler hatte den Tristan neu zu inszenieren. Roller brachte Pläne dazu. Sie begeisterten Mahler, Roller wurde der Hofoper verpflichtet und das gemeinsame Wirken hub an.

Mahlers und Rollers Ziel war eine Erneuerung des Spielplans in seinen Grundfesten. Die besten Werke der deutschen Opernbühne erstanden aus dem Geiste einer reiferen Kunst und ihre Geltung für alle Zeiten zeigte sich eben dadurch, daß sie nun in einem neuen Stil neue Schönheit schenkten. Der Beginn war Tristan. Und als die spätere Hälfte der Führerzeit Mahlers zu Ende ging, war Glucks Iphigenie, ein Mozartzyklus,

Fidelio, Euryanthe, Rheingold, die Walküre, Lohengrin und Goetzens Widerspenstige vollendet, der ganze Ring, Webers Oberon und vieles andere geplant. Dazu kamen die Neuheiten, darunter Wolfs Corregidor, Charpentiers Luise, Verdis Falstaff, Pfitzners Rose vom Liebesgarten, verschiedene Wiederaufnahmen: bei immer größerer Zahl und sorgfältigerer Durchführung der Proben eine Arbeit, deren Fülle allein Bewunderung heischt. Und wären diese Eroberungen, dieser Sieg des Geistes über die träge Masse alles dessen, „was nun beim Theater einmal so ist", und über die Widerstände eines Hoftheaters im besonderen nicht in Wien geschehen, so hätte die deutsche Welt davon gesprochen. Aus den Schilderungen der früheren Schrift gebe ich hier, wo der Raum drängt, wo ich Erlebnisse bekenne und die Form, die sie mir angenommen haben, nicht zu ändern vermöchte, einiges wieder. Diese Stellen sprechen von dem, was mich am tiefsten ergriffen hat, vom neuen Tristan, vom Fidelio und vom Don Giovanni.

„Tristan und Isolde. Schon im Vorspiele versinkt die Erde und nur die Musik bleibt. Die heimliche Zartheit, die aufpeitschende Wucht der Streicher weiß Mahler zu Sturm und Stille zu gestalten, wie wohl keiner vor ihm. Atemlose Ruhe leitet den Blick zur Bühne. Der Vorhang teilt sich. Der Ausschnitt eines Schiffes mit einem schützenden Zelte. Halbes Licht, den düsteren, rachesinnenden Schmerz Isoldens gleichsam andeutend. Die Farbendominante ein grelles Orange, scheinbar realistisch: fürs Königsschiff das gemilderte Rostrot der Segler im Nordmeer; und doch ideelle Farbe: sie vermittelt dem Auge die Stimmungseinheit dieser wild flackernden, jäh vom Tode zu höchstem Lebensbewußtsein schwankenden Szene. Eine solche Psychologie der Farbe ist schon der älteren Wissenschaft geläufig. Kittel-Brangäne in allem bemüht, das Übermenschliche der Herrin zu fassen. Die Isolde der Mildenburg je öfter je mehr ein Erlebnis. Anna von Mildenburg ist die erste tragische Sängerin der deutschen Opernbühne. Sie hat die Gnade der Tragödie. Ihres Spieles inne werden, bedeutet den Griechen

nahe sein. Sie erhebt sich, bewegt den Arm, wendet das leidgehämmerte Antlitz, schreitet, kniet: und der Künstler weiß aus der Intuition vielleicht mehr, als ihm Nietzsche und Burckhardt lehren können. Das wurde durch ihre Isolde zuerst offenbar. Man denke sich sie von Mahler und Roller in allen Tiefen verstanden und man hat den Wiener Tristan. Schmedes, hin und wieder Winkelmann, verkörpern den Helden, jener die herrische Kraft, dieser das waltende Leid stärker betonend. Beide sind in Bayreuth geschult. Durch eine schmale Lücke tritt unter heroischen Bläserklängen der Herre Tristan ein, das Schicksal. Sie kosten den Trank. Eine ungeheuere Steigerung jagt zum Schlusse des Aufzuges. Der nächste zeigt ein Märchenschloß, mit marmorgetäfeltem Söller. Schwüle Nacht der Erwartung. Die Farbendominante blaulila. Man beachte: das Komplement zum früheren Orange, wie die nun reifende Vollendung zur Verheißung der Liebe; zugleich das Sinnbild des Sanften, nächtlich Geheimnisvollen, das sich ins Sinnliche wendet. In weiter Ferne das Meer, der dunkle Himmel sternenerfüllt. Die Musik materialisiert sich fast, wird plastisch in ihrer unbeschreiblichen Vollendung und ist doch wie in eine andere Welt entrückt. Die Mildenburg, die Fackel verlöschend, mit dem Schleier im Rhythmus des stürmischen Orchesters winkend, Tristan geeint und hingegeben. Ein greller Streif am Himmel — Tag, Verrat. Kaltes Morgenlicht. Schließlich die Gruppe von Brangäne zu Melot mit dem aufrechten und dann gefällten Tristan inmitten. Und der Ausgang: Die kalte Öde nur noch greller; eine harte Sonne beleuchtet Verwüstung und Ruinen. Tristan liegt auf blumiger Wiese in die Wurzeln eines schirmenden Baumes gebettet. Der Boden der zerstörten Heimat empfängt ihn; ehe er in die wahre Heimat des Liebestodes eingeht."

„Fidelio. Am Anfang stand die freundliche, aber gar nicht lustspielmäßige Ouvertüre in E. Man muß den herben, durchaus nicht idyllischen Zug, den Mahler darin aufdeckte, nur empfinden und ihm Ausdruck verleihen können. Wohl aber enthalten die ersten Auftritte ein gut Teil Idylle. Mahler be-

tonte sie noch, indem er die Szene bis zum Marsch in B in einem besonderen Bild vereinigte: Stübchen in des Kerkermeisters Haus. Die Bühne eng und traulich, halbes heimliches Licht; nur im Quartett „Mir ist so wunderbar“ durch einen „schwachen Schein“ der Hoffnung goldig gehoben. Rocco geht ab, um dem Gouverneur die Briefschaften zu überbringen, der Vorhang schließt sich, rasch (Vivace!) wird der Marsch gespielt, in dessen scharfen Rhythmen die Pauke tragische Spannung weckt. Mit den letzten Takten zeigt sich das neue Bühnenbild. Die Soldaten sind hastig aufmarschiert; schon scheucht sie Pizzaro-Weidemann, stolz in drohendes Rot gekleidet. (Wilde sagt, auch ein Gewand könne dramatisch sein.) Diese Szene ist ein düsterer Gefängnishof mit finsteren Mauern, nur links vom Zuschauer blicken, wie zum Hohn, einige Baumzweige herein. Das Licht kann nicht stark sein. Die Gefangenen kommen aus einem Mauerloch, wagen kaum zu atmen, ihr Gesang bleibt scheues Flüstern. „Wir sind belauscht mit Ohr und Blick“: der Schatten einer auf der Höhe der linken Mauer patrouillierenden Wache huscht über die Bühne. Unsagbar traurig, fast unhörbar leise schließt der Aufzug.

Im zweiten ist der Kerker Florestans ein grausiges schwarzes Gewölbe, auch das Auge empfängt den erschütternden Eindruck des Dramas, der fieberhaft rasenden Musik. Die Mildenburg als Fidelio verkörpert gleichsam Beethovens Unsterbliche Geliebte, deren Geist über den Abgründen des Werkes schwebt. Namenlose Freude der Befreiung; Leonore und Florestan schicken sich an, zum Licht emporzusteigen. Darüber fällt der Vorhang. Das G des letzten Akkordes geht sofort in den ersten Takt der Dritten Leonoren-Ouvertüre über. Sie steht hier und kann nur hier stehen, als ein Wahrzeichen des Ganzen, das Leid und Treue, Sehnsucht und Lust, vergeistigt und alles Schauspiels bar, noch einmal vor unser Gemüt führt, uns im Sinne der Katharsis noch einmal läutert. Bühne und absolute Musik ergänzen einander, und wie die „Symphonie“ die Wirkung der Oper steigert, so erhebt sich der nun folgende Jubel des Ge-

sanges auf der Bühne über den Schluß der Orchestermusik, verhundertfacht durch den Jubel des Bildes: eine offene, sonnendurchflutete Landschaft, in die nur noch ein Endchen der Gefängnismauer hineinreicht, die ganze Tiefe der Hofopernbühne geschickt verwertet, um das jauchzende C-Dur auch für das Auge ins Unendliche zu weiten, die Glückseligkeit der Liebeserlösung in eine Welt hinaus zu rufen."

„Don Giovanni. Die Ouvertüre beginnt mit eherner Macht und geht dann in ein orgiastisches Zeitmaß über. (Allegro molto, das „absolute Allegro" nach Wagners Schrift „Über das Dirigieren".) Der Vorhang wird aufgezogen und es zeigt sich eine Bühne ohne Kulissen, deren „Türme", längliche mit grauen Stoffen verkleidete Prismen, nebst dem einfach ornamentierten Bodenbelag den ständigen Rahmen des ganzen Stückes bilden. (Etwas Ähnliches bietet der feste Bühnenbau des Teatro Olimpico zu Vicenza.) Es sind, im Dezember 1905, die Türme des Münchner Künstlertheaters und der Mannheimer Idealbühne. Hier also, dem ewigen Probleme der menschlichen Leidenschaften gegenüber, von aller Naturstimmung unbeeinflußt, vereinfacht, stilisiert, idealisiert Roller. Nur sind die Türme nicht unveränderlich, sondern sie passen sich den einzelnen Bühnenbildern an, sie „spielen mit". Etwa in der Höhe eines Stockwerks sind fensterartige Ausschnitte angebracht, auch können die dem Innern der Bühne zugekehrten Prismenflächen entfernt werden und so entstehen Fenster in Gebäuden, Logen und Nischen.

Das erste Bild zeigt eine Terrasse, nach hinten zu durch eine Balustrade begrenzt; die Türme links gehören zum Palast des Komthurs. Tief im Hintergrunde ein nächtlicher Park, in den der dunkelblaue südliche Himmel ragt, von links nach rechts schattenhaft ansteigende schwarze Zypressen. Sternenhelle. Die Terrasse beleben an den Seiten und an der Balustrade plastisch aufgestellte rote Azaleen. Die Intensität der Farben ist dadurch erreicht, daß der ganze Prospekt aus blauem und schwarzem Samt ausgeschnitten, also nicht gemalt ist. Zur Champagnerarie als Hintergrund ein Barockschloß in einem farbenschwellenden

Garten. Dann begrüßen von einem der Türme aus Don Giovanni und Leporello die nahenden Gäste. Das Finale spielt in einem roten, lichtüberglänzten Saale, die Türme sind Nischen, in der Mitte der Bühne und im Hintergrunde sind drei Tribünen für die Musik aufgestellt. Elviras Zimmer (Beginn des zweiten Aufzuges) ist in einem der Türme rechts gedacht; Don Giovannis Ständchen begleitet Mahler, wie die Rezitative, auf dem Cembalo. Finstere Vorhalle zu ebener Erde im Hause der Donna Elvira: einförmiges Grau, durch einen Spalt des kaum geöffneten mächtigen Tores dringt bläulich das einzige Licht der Szene. Elvira singt ihre Arie der Angst und Scham in dem nüchternen Zimmerchen eines Gasthofes beim Flackerschein einer trüben Laterne, gleichsam dem Verführer nachreisend. Der Kirchhof ist in fahles Graublau getaucht; das Mondlicht weckt alle Schauer der Steinbilder. In der Mitte der mächtige Gouverneur zu Pferde; die beiden hinteren Türme sind Grabmäler. Im Hintergrunde gewaltige Zypressen. Der Raum für die Briefarie, ein schmales Gelaß, noch immer im Schmuck der Aufbahrung. Die Rückwand, mit schwarzem Samt bedeckt, trägt das große Bild des Komthurs; sechs schlanke Leuchter mit brennenden Kerzen. Jäher Wechsel: ein weiter, roter Barocksaal, Speisetische, Musikanten. Don Giovanni im weißen Brokatkleide schmausend. Noch warnt Elvira; sie enteilt, taumelt zurück, stößt, über die ganze Bühne fliehend, einen furchtbaren Schrei aus — und der steinerne Gast erscheint und zieht Don Giovanni zur Tiefe. Das Sextett, in dem sich die Tugend zu Tisch setzt, ist gestrichen.

Die Mildenburg ist Donna Anna, ist es nach der Erzählung E. T. A. Hoffmanns. Sie liebt den ritterlichen Bösewicht, den siegenden Mann, und hofft durch alle Rachegedanken hin wohl nur auf eine Wirkung der ausgeführten Tat: daß der matte Don Ottavio für ihre Ehre fallen, daß Don Giovanni, zum zweiten Male blutbefleckter Sieger, die nun Schutzlose erst recht erobern werde. Die Tragik erzwungener Pflicht und ungezähmten Begehrens faßt sie meisterhaft. Unnachahmlich war Frau Gutheils

Elvira, die sich mit jedem Blicke hingab und ihrer Würde doch nichts vergeben konnte."

Die letzte Erweckung, Iphigenie, zeigte Mahler, der mit jedem wiedergewonnenen Werke noch wuchs, auf ganz neuen Bahnen. (Man hatte das Werk seit 1894 nicht mehr gegeben.) „Von unserer Kenntnis der Griechen erfüllt, löste er das Wollen Glucks von dem französischen Klassizismus, dem es äußerlich verfallen war. Auch die Bühne gewann den Stil der Antike. Die Mildenburg und die Gutheil glichen, für sich wie vereint, den köstlichsten hellenischen Standbildern, ein Reigentanz schien von einer bemalten Vase losgelöst zu sein. Die Szenen bauten sich auf und verliefen „völlig wie antike Basreliefen" (Goethe). Umrisse und Fügungen des Schauplatzes stützten die Reliefwirkung, die somit Wien früher gekannt hat als das Münchner Künstlertheater. Ein heller Vorhang war der Hintergrund; nur am Schlusse ließ der enthüllte Prospekt den Hafen von Aulis sehen. Die Musik meißelte das Heroische aus jeder Note."

So hätte keiner selbst von denen, die Mahlers Kunst mit Entzücken genossen, — und das war der beste Adel Wiens — keiner hätte sagen können, zu welchen unbekannten Bezirken der Schönheit dieser Schritt um Schritt erkämpfte Weg noch führen würde. Ich habe Mahler viel später einmal zu einem jungen Künstler, bewundernden Worten wehrend, sagen hören: „Es waren alles nur Versuche, wir mußten uns erst vorwärts tasten: das Eigentliche wäre erst gekommen." Das ahnten wir, die wir mitgingen, freilich, wieviel noch hätte kommen können! Aber das Ende war nahe.

Erkannt hätte die breite Masse solche Kunst wohl auch anderswo nicht. Aber man hätte sie vielleicht geachtet. In Wien wurde sie beschimpft. Die Gründe für die Wiener Besonderheiten findet man bei Kürnberger; die Nutzanwendung in „Gustav Mahlers Erbe" („Die Revolte des Alltags"). Aber auch Mahler hatte seinen Teil an der Schuld. Er war aufrecht und schroff gewesen, hatte die „Gesellschaft" verschmäht, keine „Erläuterungen" oder andere Feuilletons geschrieben. Auch war er

schließlich, seinen Werken lebend, der Welt abhanden gekommen. Und das verzeiht die Welt keinem weniger als einem Theaterleiter. So erhob sich, geschürt von einer gewissen öffentlichen Meinung, eine Meuterei gegen den Mann, der die privaten Faulheiten gezüchtigt hatte. Unzufriedene im Theater, Neuerungssüchtige, Halt- und Zügellose aller Art wüteten mit den kleinlichsten, schmählichsten Mitteln. Ein Ekel ergriff den vornehmen Menschen und Künstler Mahler. Plötzlich, im Sommer 1907, legte er sein Amt nieder. Auf die Kunde von der drohenden Gefahr war ihm eine Adresse überreicht worden, eine heftige Entgegnung gegen die häßlichen Nörgeleien, die sinnlosen Wutausbrüche. Diese Adresse hatten Dichter, Schriftsteller, Musiker, Maler, Gelehrte, Mitglieder des Parlaments, Aristokraten, kunstliebende Bürger unterzeichnet. Die zweite Kundgebung für den Scheidenden führte die herrliche Aufführung der Zweiten Symphonie herbei, die Mahler im November 1907 leitete. Es war die schönste, eine unvergeßliche Feier. Aber herzlicher war vielleicht noch das Lebewohl am Bahnsteig, zu dem sich, als die Stunde der Abreise durch Mitteilung von Mund zu Mund, von Mann zu Mann bekannt worden war, Hunderte in früher Morgenstunde zusammengefunden hatten. Am 9. Dezember reiste Mahler nach Amerika. Dort sollte er durch mehrere Jahre, jedesmal durch einige Monate, Opern leiten; der Komponist, der später einmal frei seinem Schaffen leben wollte, hatte angenommen.

Einen Vorwurf durfte man gegen Mahler mit Recht erheben. Er hatte gemeint, im täglichen „Betrieb“ des Theaters Feste feiern zu können. Diese Feste, für die er selbst jede Einzelheit anordnete und probte, verlangten seine ganze Kraft. Und wo des überall Gegenwärtigen improvisatorisch mitreißender Wille heute Wunder schuf, dort fand morgen in seiner Abwesenheit eine mittelmäßige Vorstellung für gleichgültige Abonnenten statt. Schon in seinem 1873 geschriebenen Aufsatz: „Das Wiener Hof-Operntheater“ hat Wagner künstlerische Vollendung und tägliches Spiel für unvereinbar erklärt. Er hat

immer und immer recht behalten; denn als man, nach Mahler, seine besten Vorstellungen zerstört, seinen Festen abgeschworen hatte, waren die schlechten täglichen Vorstellungen nur schlechter geworden ...

Mahlers bezeichnendes Abschiedsschreiben lautete:

„An die geehrten Mitglieder der Hofoper! Die Stunde ist gekommen, die unserer gemeinsamen Tätigkeit eine Grenze setzt. Ich scheide von der Werkstatt, die mir lieb geworden, und sage Ihnen hiermit Lebewohl.

Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes, wie es dem Menschen bestimmt ist.

Es ist nicht meine Sache, ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen geworden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in solchem Augenblick von mir sagen: ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hoch gesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem Widerstand der Materie, der Tücke des Objektes ist niemand so überantwortet wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den anderen die Anspannung aller Kräfte fordern.

Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns alle reichlich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir alle sind weiter gekommen, und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten.

Haben Sie nun herzlichsten Dank, die mich in meiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, die mitgeholfen, mitgestritten haben. Nehmen sie meine aufrichtigsten Wünsche für Ihren ferneren Lebensweg und für das Gedeihen des Hof-

operntheaters, dessen Schicksale ich auch weiterhin mit regster Anteilnahme begleiten werde. Gustav Mahler."

Der Wien verließ, war kein rüstiger Mann. Die ungeheuren Aufregungen seines Lebens und Erlebens, seiner Arbeit im Theater, die ja fast immer ein Wegräumen von Schutt, ein Bauen von Grund auf gewesen war, des schauend-gestaltenden Schaffens, das er so häufig hemmen mußte, der ewige Kampf mit dem Unverstand und den Mitteln der Gemeinheit, besonders in den letzten Jahren: das alles zehrte an ihm, und sein Herz war davon erkrankt. Das sollte später verhängnisvoll werden.

Hagemann hat Mahlers Abkehr nach Amerika als Kulturtragödie bezeichnet.[1]) Das Wort trifft die Sache. Ein Künstler und ein Wissender wie Mahler konnte dort, so groß seine Erfolge waren, nicht als das gelten, was er war; und hüben verschmachteten alle guten Europäer nach seinem Können. Für die deutsche Welt, für seine österreichische Heimat ist es eine Schmach, daß Mahler nirgends eine Stätte gefunden hat, an der er, ein innerlich Freier, tausendfach Gutes gestiftet hätte. Neue Bürden hätte ihm niemand gewünscht; in welcher „Stellung" immer, er wäre uns ein Schenkender gewesen: denn das mußte er sein.

Nun soll aber hier endlich gesagt werden, was frühere Auflagen dieses Buches zu verschweigen hatten: daß Hofrat Professor Guido Adler, der sich dieses Schweigen erbat, an die Kunstbehörden des alten Östereich eine Denkschrift geleitet hatte, die eine Umbildung des Konservatoriums und damit des Musikunterrichtes auf seiner höchsten Stufe vorschlug. Gustav Mahler sollte die oberste Aufsicht und Leitung haben, sollte, dieser größte Erzieher, nur durch sein Beispiel, nach seinem freien Willen aber auch durch sein Wort, seine Lehre wirken. Auch die äußeren Verhältnisse dieser Beamtung waren geregelt; nur wollte Mahler dafür, solange er Direktor der Hofoper war, kein besonderes Entgelt annehmen. Der Plan wurde nach österreichischer Sitte hingeschleppt und als zudem die Hetze gegen Mahler gesiegt hatte, wies er eine neue Anfrage der Behörde

ab. Trotzig ging er nach Amerika. Es bot ihm viel Geld und damit die erhoffte Unabhängigkeit für später. Aber er war dort einsamer als in der alten Welt, und darum, wie sehr er auch manches rühmte, gar oft verzweifelt.

In Amerika dirigierte Mahler zweimal durch einige Monate am Theater Mozart und Wagner. Später bildete sich eine Philharmonic-Society in New York. Sie stellte Mahlern ein neues, eigenes Orchester zur Verfügung, mit dem er im Winter 1909/10 46 Konzerte, in der nächsten Spielzeit noch 48 von den bedungenen 65 dirigierte. Dann erkrankte er. Im Theater hatte er nur noch wenige Vorstellungen geleitet.

In Europa dirigierte er zuletzt in München, Amsterdam und Paris Aufführungen seiner Symphonien. Im Sommer 1910 bereitete er in München die Uraufführung der Achten Symphonie vor. Dann fuhr er nach Toblach, wo die Zehnte entstand, Des fünfzigsten Geburtstags (7. Juli 1910) hatte man lebhaft gedacht. Und wir glaubten, besonders nach dem Triumphe der Achten im September, es müsse eine Morgenröte sein. Aber es war blutig-heller Abend.

Doch zuvor mahnt uns sein Werk. Des Ausgangs wollen wir später gedenken.

Zur Einführung in das Werk

„Audisti opprobrium eorum, Domine, omnes cogitationes adversum me.“ Worte eines Gottsuchers, die von ungefähr zu einem himmelstürmenden Werke, zur Achten Symphonie, geleiten. Klang ruft den Klang ins Ohr: Domine exaudi orationem meam — Et clamor meus ad te veniat. — De profundis clamavi ad te... Veni sancte spiritus!...

Aber es ist nur die Inschrift des alten Tiroler Hauses von Alt-Schluderbach, darin Mahler drei Sommer wohnte: „Du hast ihre Schmähungen vernommen, o Herr, alles, was sie ausgesonnen haben wider mich.“... Wie sonderbar, daß ein Haus, das die nicht geringen Ansprüche Mahlers an Ruhe und Abgeschiedenheit einer Wohnstätte erfüllte, gerade dieses Zeichen tragen mußte! Wie so oft, sprach ihm auch hier, wie übrigens manchem, der Ohren hat zu hören, eine Fügung, eine überirdische Stimme.

Denn von den Weggefährten war vielleicht mancher, wie etwa Pfitzner, mehr durch Schweigen, durch Nichtswissenwollen gekränkt, aber kaum einer ärger geschmäht worden als Mahler. Von dem gerade abgedankten Operettenkomponisten, der als Kritiker nach der Sechsten zu behaupten wagte, die kontrapunktische und die thematische Arbeit sei „gleich Null“, zu all den harmonisch in sich gefestigten Oberlehrern, die von jeher wußten, daß Mahlers „maßloses Wollen“ nur von Beethoven vollbracht werden konnte, schlingt sich der tolle Reigen. Warum sich der Hochmut gerade an Mahler übt, das zu erklären ist gleich anfangs versucht worden. Aber auf der anderen Seite mehren sich längst die Bewunderer. So verschieden geartete Menschen, wie der ostpreußische Musiker Otto Ernst Nodnagel, der französische Künstler und Beobachter William

Ritter, Katholik und Antisemit, wie er sich selbst nennt, sein Landsmann, General Picquart, ein Politiker von links, der konservative Dirigent und Musikschriftsteller Georg Göhler und ein Arnold Schönberg, Alfredo Casella, der italienische Enthusiast in Paris, Willem Mengelberg, der Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, Bruno Walter und wiederum Paul Bekker: sie alle deuten eben auf Beethoven hin und sprechen von den Zukunftswerten in den Tongebilden Mahlers. Können die einen von ihrem Für, die anderen von ihrem Wider überzeugen? Nein! Mit Worten nicht (die höchstens von den technischen Vollkommenheiten aussagen könnten). Schulmeister und Salbader mögen der Musik mit Zensuren beizukommen wagen — für Mahlers Kunst spricht nur diese Kunst selbst, sprechen nur Aufführungen. Und an ihnen freuen sich Unbeeinflußte gern, und sie würden sich weiter daran freuen, wenn sie nicht aus dem nächsten Morgenblatt erführen, daß nur Snobismus und Unverstand an solchen Ungeheuerlichkeiten und Banalitäten „Gefallen finden könne", daß alles unecht, maskiert, ausgeklügelt sei. So wird mit Worten ein System bereitet. Sollte man es mit Worten widerlegen, mit Worten etwas auszurichten suchen, wo Mahler durch die Musik das Höchste sagen will, was sogar der Musik möglich ist? Als ob nie Schopenhauer die Inkommensurabilität der Musik als des tönenden Abbildes der Welt mit aller übrigen Künstlertätigkeit und gar erst mit aller Behandlung der Kunst aus dem Intellekt heraus für uns erobert hätte, damit einen Hauptsatz der neuen Ästhetik begründend und eine Kultur anbahnend, die, wie es Nietzsche sagt, die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers sehen will. Nein, keine Worte! Was die Sprache, was die Betrachtung dem Werke Mahlers gegenüber vermag, ist nur zweierlei: zeigen, „inwiefern einer vom Ordinären abgeht und etwas wagen könne" (so hat die Aufgabe solcher Betrachtungen schon Philipp Emanuel Bach gefaßt), und subjektiv, in Gleichnissen, von der erlebten Überzeugung sprechen, mit der Mahlers Werk erfüllt. Wenn irgendwo, so mußte hier

„an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt werden, die sich mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbild der Welt zuwendet".

Von diesen zwei Wegen hat den ersten mein Buch von Anfang an zu gehen gesucht. Es hat gezeigt, daß Mahler die Persönlichkeit ist, die aus ihrer tragischen Spannung, aus dem Übermaß ihrer Begeisterung, aus der Ursprünglichkeit und Einheit ihres Wesens alle Versuchungen des Scheins im Sein gelöst hat. Der Musiker Mahler hat im gleichen Sinn gerungen wie der Deuter hoher Werke, der Dulder und Erneuerer der Bühne. Dem Genius wuchsen zum Wollen die Flügel. Wie sich sein Können gestaltet hat, wird noch angedeutet werden; daß er Ungeheures „wagen" mußte und durfte, ist sein Wesen. Von den Gleichnissen für Erlebtes aber sind wir ausgegangen, sie sollen unserer Betrachtung Anfang, Mitte und Ende sein.

Mehr als andeuten läßt sich auch angesichts dieses Grabes für jetzt und heute nichts. Darf man doch wohl behaupten, daß unser kritisches Verständnis dem Erlebnis der Musik kaum schon bis zu der Erscheinung Beethovens gerecht geworden ist. Indem ich also auch hier auf alles sonst vorhandene ausführliche Geleitwerk zu Mahlers Schaffen verweise, besonders auf die Analysen von Specht und Bekker, indem ich nochmals an Arnold Schönberg appelliere, eine Aufgabe zu lösen, schicke ich mich an, von neuem das Meine in seinen Grenzen zu tun und bitte die neuen Leser meines Buches und auch seine alten Freunde besonders an dieser Stelle um Geduld: vielleicht gewinnen sie, bei aller Bescheidenheit der Andeutung, durch den Wechsel von Tatsachen und Gleichnis, durch die Betonung der großen Einheit und Abgeschiedenheit dieses Lebens ein Bild auch von Mahlers Werken. Und es will auch nur das Bild eines Werbenden und nicht eines „Verstehenden" und gar Richtenden sein. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.

Mahler hat fast genau ein Jahr vor seinem Tode, als er also nur noch die Zehnte Symphonie beginnen sollte, seinem Pariser

Freunde Casella Bedeutungsvolles über seine Werke gesagt. Er schied sie nach drei „Perioden“: die erste soll die Symphonien von Eins bis Vier, die zweite die Fünfte bis Achte umfassen, die dritte mit der Neunten Symphonie beginnen; dabei scheint mir ganz deutlich, daß mit der „Neunten“ Symphonie das Lied von der Erde gemeint ist, das zusammen mit der so bezeichneten Neunten einen neuen Mahler zeigt. Nach der Vierten Symphonie ist die Wandlung leicht erkennbar. Bis dahin ist Mahlers Schaffen rein subjektiv, ein großes, höchst persönliches Ringen mit Welt und All, ein Suchen und Sehnen vom Makrokosmos zum Mikrokosmos, ein einziges Lied vom Leid und von der Lust des Himmels und der Erde, wie es sich in der Seele eines faustisch Verlangenden spiegelt, von Überwindung und Beruhigung. Man beachte, daß diese vier Symphonien das Wort zu Hilfe nehmen, um recht „deutlich“ zu sagen, was sie leiden und jubeln; auch die Erste, die gewissermaßen nur scheinbar reine Instrumentalmusik ist: ihr erster und ihr dritter Satz bringen, fast Ton für Ton, Lieder eines fahrenden Gesellen wieder, sicherlich nicht ohne tiefere Bedeutung. In der Zweiten und Dritten Symphonie sind, abgesehen von den Sätzen mit Gesang, zwei Instrumentalsätze aus Liedern der Wunderhornsammlung gebildet, die sich ganz bestimmt in den Gleichnisinhalt dieser Werke fügen. Zwei andere Lieder dieser Sammlung sind als Gesangssätze, der eine in die Dritte, der andere in die Vierte Symphonie herübergenommen. Überall ist ein so starkes, ein so persönliches Welterleben, daß die Musik die Stimme des Dichters fordert, die, jeden Zweifel bannend, in Gleichnissen vom Ich sprechen muß. Daß trotzdem kein „Programm“ entsteht, auch keines verschwiegen wird, soll noch genauer ausgeführt werden. Zwei Lieder aus dem Wunderhorn, Revelge und der Tamboursgsell, die außerhalb der Sammlung stehen und in der Arbeit schon auf die späteren Werke weisen, begrenzen diesen Abschnitt.

Ein anderes Lied — diese Betrachtung als der Versuch einer Deutung höchsten und freiesten geistigen Geschehens „stimmt“

natürlich nicht auf Jahr und Tag, aber selbst das nahe Beieinander der Zeit wird durch die früheren Angaben offenbar — ein Lied, das für den Menschen Mahler allerdings programmatisch ist, leitet zu den folgenden Werken, von denen sich die Fünfte, Sechste und Siebente Symphonie zusammenschließen. Es beginnt mit den Worten: „Ich bin der Welt abhanden gekommen." Das ist nicht der Kosmos, dem die Musik nie entgleiten kann, sondern die „Welt" im Sinne des Christen, des Philosophen: die Weltlichkeit. Sie hat den Künstler Mahler verloren, den sie nie besessen hatte; der vertonende", Empfindungen des irdischen und himmlischen Lebens in Tönen gestaltende „Komponist" ist Ton-Dichter geworden; wie auf großen Höhen wandelnd, waltet er fortan in der eigensten Sprache der Musik, verinnerlicht er, vergeistigt er sich so sehr, daß er menschlicher Sprache entraten kann. Im Wesen ist er darum derselbe, nur ringt er mit anderen Dämonen, schaut er eine andere Sonne, öffnen sich ihm andere Abgründe, grüßt er die kältere Heiterkeit anderer Gestirne. Es ist wie eine Inkarnation auf einer anderen Ebene des allumfassenden Lebens, auf der nur die Gütigsten, die Keuschesten und — Wundesten wiedergeboren werden.

In dieser Erneuerung schmiegt sich der Geist immer enger an die gleichsam ewige Form der symphonischen Kunst. Die Anklänge an die Lieder dieser Zeit, etwa in der Fünften Symphonie, sind Erinnerungen an ein Motiv aus gleicher Stimmung; thematisch werden sie auf dieser Stufe nicht. Dreimal erneuert sich der Kampf. Dann erwachen die tiefsten Tiefen und eine ungeheure Flamme erfaßt das ganze Sein des Künstlers, seine Vergangenheit und Gegenwart. Den sengenden Gluten dieser Sehnsucht widersteht keine Pforte. Erlösung ist ihr Schrei; ein Schrei von tausend Stimmen findet die alte Weise des Sehnens und Begehrens aus einem früheren Werk wieder und erzwingt mit übermenschlicher Kraft die tröstende Verheißung: die Erlösung ist möglich, sie wirkt in dir; und was dich umgibt, was dir widerfährt, ist nur ein Abbild, nur ein Gleichnis.

Das sind die Worte und Weisen der Achten Symphonie, Worte der Sprache — aber keine Lieder mehr, sondern Hymnen.

Folgt der große Bruch. Schaffenspause. In einer Zeit der Fruchtbarkeit ein Sommer ohne großes Werk. Im nächsten das Lied von der Erde. Wir sind wieder im höchsten Gebirg. Nach der ungeheuren Sonnenhelle der Gipfel — Achte Symphonie — die Trübung, aber immer noch in reinster, erhabenster Höhe. Nebel senken und heben sich. Abgründe klaffen. Wohin führt es uns?

Die Neunte Symphonie gibt eine Antwort. Sie bestätigt, daß Mahler die Gewißheit der Erlösung, wie sie aus dem zweiten Teil der Achten hervorleuchtet, wieder verlassen hat und ein neues Ringen bestehen muß. Dunkel ist das Leben, dunkel, nah der Tod. Er gibt allem die wahrste, zarteste, in aller Verzweiflung noch beständige, oft genug eine lichte Färbung. Süßer und wunderreicher sind die Schmerzen, die Tränen, ist der ruhige Verzicht dieser Einsamkeit als selbst frühere Triumphe. Mahler, so oft im schönsten Sinn einfach, wird nun einfacher denn je: die Mittel des Künstlers sind unerschöpflich geworden in seiner Klarheit, in dem Ernst seiner Verantwortung. Keine Stimme, kein Instrument mehr als er braucht. Der hohe Zauber und das reine Wesen aller Kammermusik ist über diese Werke der letzten Zeit gebreitet; ein neues Können strömt dahin — und verströmt. Rührend ist es, wie der letzte vollendete Satz, das Adagio der Neunten, fast als einziges Gebilde Mahlers an Bruckner gemahnt, der ganz ähnlich und doch in einer himmelweiten Welt Abschied nahm. Und abermals in einem neuen Zeichen geläuterter Fröhlichkeit beginnt (so sagt Frau Alma Maria) die Zehnte; aber die Skizzen sollen nicht mitgeteilt werden.

Ein solches bewußtes Kämpfen um die Probleme des Daseins ist bis auf Mahler in der Musik kaum noch vorgekommen. Wer Mahlers Wesen aus jeder seiner Äußerungen als das immer erneute Erleben des Universums gedeutet hat, wird nicht verwundert sein, in seiner Musik, vor allem in seinen Symphonien,

den reinsten Ausdruck dieses Lebens zu finden. Das Erlebnis des Weltalls beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen. Wendungen aus der Musik des Alltags (ähnlich wie etwa bei Charpentier, den Mahler sehr liebte, die „Rufe“ von Paris), Tänze von Bauern, Märsche der Soldaten, Weisen von der Landstraße im grellen Kleid der „böhmischen Musikanten“, buntes Gemisch aus dem bunten Österreich, das alles wird aufgelesen, emporgehoben, ins Ewige gerückt. Das sind die „Banalitäten“ Mahlers, von denen unsere Gebildeten mit so viel Vornehmheit sprechen; unsere „guten Musiker“, die immer so „interessant“ sind und sich doch gerade dann wider Willen, aber mit Naturnotwendigkeit in der eigenen wahren Banalität entlarven. Man denke sich unterdrückt, was Mahlern der Alltag zuträgt, und er wird unwahr: diese Läuterung des Irdischen, dieses Speisen mit Zöllnern und Sündern ist seine Art. Ganz abgesehen von den vielen Stellen, in denen er den Widerstand des Gemeinen schildert, ihn übertreibt, um ihn als Mittel zu gebrauchen. Mangel an Erkenntnis oder an Kraft der Bildung ist die „Banalität“ bei ihm ganz gewiß und wahrhaftig nicht.

Und dann: ein Mensch wie Mahler — ich danke dir, lieber C. Rudolf Mengelberg, daß du es endlich so gefaßt hast — ein Mensch wie Mahler kann nicht „banal“ sein.

Die Mittel und ihre „Maßlosigkeit“: das ist auch wieder ein bequemes Schlagwort gegen Mahler. Aber soll man die gigantischen Vorwürfe dieser Symphonien, die die Grenzen der Menschheit sprengen wollen, nicht mit allen Mitteln ausführen, über die wir heute herrschen? Hat nicht von jeher jede Erweiterung des Inhalts notwendig zu Erweiterungen der Form geführt, wenn anders von einem echten Kunstwerk überhaupt gesprochen werden konnte? Oder üben vielleicht andere Komponisten der Gegenwart Enthaltsamkeit? Sie wäre auch schlecht angebracht. Man sollte sich freuen, daß die Sprache der Musik reicher wird, wenn schon die Sprache der Worte, die ohnehin nur noch wenigen Dichtern und Meistern anvertraut ist, von Tag zu Tag verarmt. Die Zurückrufer im Streit, die gern um

die verlorene „Einfachheit“ etwa Mozarts jammern, mögen doch einmal beherzigen, daß Leben und Tod vorwärts gehen. Wie spukten, noch vor der Aufführung, die „tausend Mitwirkenden“ der Achten Symphonie in manchen Köpfen! Wie ist es späterhin üblich geworden, den Drang der wilhelminischen Vorkriegsepoche zum „Kolossalen“, zum „Lärm“ auch einem Mahler vorzuwerfen! Ihm, der nur Stille wollte, aber freilich vom Kosmos und von seiner Sendung besessen war. Und der darum, wie Paul Bekker bewiesen hat, zuerst auch an das Publikum einer neuen Zeit dachte, eine neue Gemeinschaft der Aufnehmenden in Gegenwart und Zukunft zugleich findend und bildend. Damit ist Mahler auch gewissermaßen soziologisch gerechtfertigt und — an Beethoven gereiht, der für seine Zeit das Gleiche gegeben und gewonnen hat.

Doch alsbald hieß es, damals wie zuvor und hernach, der Gehalt entspreche dem Aufwand nicht. Wir haben nämlich, dem Teufel sei's gedankt, eine Schar von Kunstgelehrten und Kunstrichtern, die ganz genau den geistigen Gehalt eines jeden Werkes der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach untrüglichen Maßen neuesten Systems messen. Sie sind überall dabei gewesen und wissen bestimmt, was Beethoven ausdrücken wollte und „inwiefern“ ihm das gelungen ist. Das Ergebnis sind die Literaturgeschichten, die an unseren Schulen eingetrichtert werden, die unterschiedlichen, nun gar auch noch „populären“ Darstellungen der Musikgeschichte, deren Langeweile neben ihrer Gefährlichkeit verschwindet, und so weiter. So hat man auch Mahler gespießt und seziert, und richtig: das geistige Band, der „Gehalt“, ist nicht gefunden worden, der zum Beispiel die Anwendung des Gesanges in den Symphonien oder der Celesta in den Liedern rechtfertigen würde. Aber das Leben reitet schnell, und vielleicht wäre es der Wägenden und Richtenden würdiger, nicht gleich mit Werturteilen nachlaufen zu wollen. Das Recht, für Mahlers Werke begeistert zu sein, braucht man sich darum nicht nehmen zu lassen. Man kann von einer Überzeugung, von einer Erleuchtung mitgerissen

werden; die Nörgelei wird einen immer nur beschleichen. Aber zum mindesten sollte man mit der Verurteilung eines Künstlers vorsichtiger sein, der, unbekümmert um den Erfolg, ohne je zu ermatten, sich zu ändern oder zu bequemen, immer wieder nach den höchsten Zielen gelangt hat. Das ist keine Verteidigung des großen Wollens, wo nur das Können gilt -- obwohl schon mit Recht gefragt worden ist, wie viele denn, namentlich in unserer Zeit, auch nur das große Wollen hatten — sondern eine Mahnung zu geringerem Vertrauen auf die Unfehlbarkeit des „hohen Verstands“.

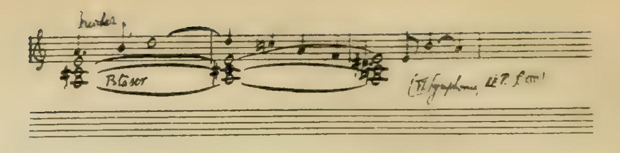
Und kann Mahler nicht auch mit kleinen Mitteln wirken? Man lese daraufhin die Partitur der Vierten Symphonie, in der überhaupt keine Posaunen vorkommen, die einzelnen Instrumente (schon hier!) wie im Kammerstil behandelt werden und die größten Feinheiten des Klanges halb aus dem Nichts hervorgezaubert sind (Seite 12ff. der kleinen Partitur; Coda des letzten Satzes, Seite 121)! Oder von den Liedern etwa „Wer hat dies Liedlein erdacht?“ mit seinem kleinen Orchester (zwei Hörner, vom Schlagwerk nur Triangel); „Wo die schönen Trompeten blasen“, in dem die Fagotte, Pauke und Posaune, den „Tamboursgsell“, in dem, bei sonst stärkerer Besetzung, Flöten und Posaunen fehlen. Die Lieder nach Rückert zeigen besondere Sparsamkeit im Orchester; die Instrumentation der Kindertotenlieder bedeutet darin ein ganz Neues. Muß man an die zauberhaften Tönungen und Mischungen des Liedes von der Erde erinnern, die nur vom Wie und so gar nicht aus dem Wieviel kommen? Niemals leidet bei Mahler die Wirkung, wo er geringe Kräfte bewegt. Wie fein ist alles bedacht: auch die Fassung der Orchesterlieder für Klavier, die sich in Konzertaufführungen schon erprobt hat. Wer schenkend verzichten kann, der darf auch fordern, wer seine Mittel so genau abwägt, nicht maßlos genannt werden.

Über die Mittel Mahlers im allgemeinen, über die Grammatik seiner Sprache statt des Buches, das hier und hierüber allein zu schreiben wäre, nur einige Andeutungen. Seine Themen

holen weit aus und gehen nicht nach kurzer Ruhe in Wiederholung und Durchführung über; eine Entwicklung über vierzig Takte ist etwas Gewöhnliches, langer Atem die Regel. Nie geht, auch bei stärkster Häufung der Themen, die eben von „absolut vorbildlicher Plastik“ sind (Richard Strauß), die Prägnanz und die Übersichtlichkeit verloren. Die Erfindung quillt immer aus dem Gesang, und das Melos gehört, auch wenn man beim erstenmal Anklänge zu finden glaubt, beim zweiten Hören sicherlich Mahler. Man hat „Reminiszenzen“ bei Mahler immer gerne gesucht. Wo man an eine ähnliche Stelle bei Beethoven, bei Wagner — nur in der frühesten Jugend —, bei Schubert oder Bruckner wirklich denken könnte, da merkt es, nach Brahmsens Ausspruch, „jeder Esel“, und es ist außerdem für das Ganze ohne Bedeutung; Walter Scott hat dergleichen Beschäftigung eine „Lieblingsaufgabe der pedantischen Dummheit“ genannt. Besonders bezeichnend ist der scharfe Rhythmus der Themen, in vielen Liedern und häufig in den Ecksätzen der Symphonien marschartig, oft absichtlich an die grelle Schärfe der Militärmärsche und Trauerkondukte erinnernd. Die Harmonik Mahlers ist in Lob und Tadel unmodern genannt worden. Aber sie hat von allen Modernen seit Bach und Chopin gelernt und steht in der Folge ihres Werdens oft gar nicht so weit von den kühnsten der Neuerer, von Schönberg und den jüngeren Franzosen. Bezeichnend für Mahler ist das Schweben zwischen Dur und Moll, oft auch die nahezu symbolische Rückung des Dur-Akkordes nach Moll (II., IV., VI. Symphonie, hier sogar leitmotivisch). Aber nicht nur Tongeschlechter, auch Tonarten werden kombiniert. Die Selbständigkeit der Stimmen bringt schroffe Durchgänge mit sich:

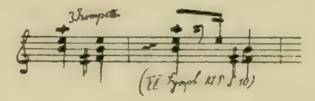


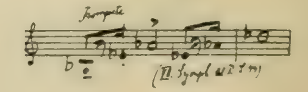
(VI. Symphonie, kleine Partitur, Seite 36)

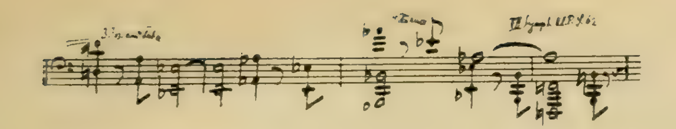




Sie lassen sich häufig aus einem Zusammentreffen von Themen, die mit ihren ursprünglichen Harmonien auftreten, erklären. „Es gibt keine Harmonie,“ soll Mahler gesagt haben, „es gibt nur Kontrapunkt.“ Und Mahlers Kontrapunktik wird immer reicher und rücksichtsloser; bisweilen scheint es, als ob das Thema gleich zu Beginn nicht harmonisiert, sondern kontrapunktiert würde, als gäbe es kein Übereinander von harmonischen, sondern nur ein Nebeneinander von melodischen Gebilden. Aber schließlich löst sich über Vorhalte und Durchgangsharmonien, über mächtige Orgelpunkte alles in die alte Diatonik. „Bedenklicher“ (einen allzeit heiteren Kritiker muß ich aber doch belehren, daß ich mich schon durch die Anführungszeichen über das „Bedenken“ lustig mache) sind sogenannte Ganztonfolgen, die abwärts und aufwärts am Schlusse der Fünften Symphonie „presto“ vorübersausen; im Scherzo der Sechsten sind sie in den Hörnern durch Vorschläge maskiert (kleine Partitur, Seite 122), deutlich aber in der ersten Nachtmusik der Siebenten Symphonie (kleine Partitur, Seite 120) im Englischhorn, in der Baßklarinette und den Fagotten zu einer harmloseren Parallelbewegung des Basses. Die modernsten Quartenfortschreitungen und -bildungen treten auf:







Aber es sind fast Ausnahmen, als wollte Mahler zeigen, er könne auch das; in der Regel bleibt er der „letzte Diatoniker“, wie er schon genannt worden ist, und manchmal von einer fast hieratischen Einfachheit, die deutlich auf Beethoven zurückgreift. Gerade die Achte Symphonie schwelgt wieder in der Tonika und Dominante von Es. Überhaupt fällt in Mahlers Werken, namentlich in den früheren, der vorsichtige Gebrauch der Modulation auf; dafür ist sie, wo sie erscheint, von fast psychologischer Schärfe und Bedeutung. (Auch Wagner moduliert nie ohne Grund und nie um des Modulierens willen, worauf er besonders hinweist!) Ebensowenig sucht Mahler kühne oder eigenartige Harmonien, bloß um mit ihnen zu verblüffen oder durch Klänge zu reizen. Der Klang allein gilt ihm, im Gegensatze zu den Neueren, überhaupt nichts; er will überall ein Thema geben. Selbst seine unscheinbarsten Nebenstimmen sind plastisch, sangbar wie im reinen Satz. Seiner Kontrapunktik ist schon gedacht worden. Seit der Fünften Symphonie ist sie besonders reich. Der letzte Satz dieser Symphonie ist ein Beispiel von Mahlers Kunst der Fuge. Seine Instrumentation rühmen, hieße Bekanntes wiederholen; hier schweigen selbst erbitterte Gegner. Mahler spricht die Sprache jedes Instruments und kennt genau die Schranke seiner Möglichkeit; dort, wo es schon mühsam, geheimnisvoll, skurril klingt, zwingt er ihm häufig besondere Wirkungen ab, so wenn er Trompeten oder Fagotte in der höchsten Lage, Flöten in der Tiefe verwendet. Seine Streicher weisen alle Teilungen und Mischungen des vollen und abgedämpften Klanges auf; manchmal werden die Saiten mit dem Holz des Bogens gestrichen. An allen entscheidenden Stellen ist der Strich und der Klang der Lage deutlich vorgeschrieben. Für seine Bläser

ist es bezeichnend, wie er sie zu seinen Märschen und Marschrhythmen verwendet, oft in der Art der Militärkapellen schrill und grell, bald wieder, um die rohe Wucht des Alltags zu verkörpern (Sechste Symphonie). Mahler eigentümlich, wenn auch schon von Berlioz zum „encanailler" gebraucht, ist die Es-Klarinette des Militärorchesters, die auch gegen starke Streicher und lautes Blech durchdringt (Instrumentationslehre von Berlioz, bearbeitet von Richard Strauß) und den Märschen ihre schneidende Färbung gibt. Schlagwerk kommt in großer Zahl vor. Becken und große Trommel sind manchmal wie im Militärorchester von einem Musiker zu schlagen; kleine Trommel, Tamtam, Ruten, Tamburin, Xylophon, Holzklapper werden in den späteren Symphonien und Liedern hie und da verlangt; aber besonders häufig und je später je mehr weiß Mahler auch diese Instrumente zu individualisieren, zu vergeistigen. Im Leisesten wie im Stärksten: so wird im Finale der Sechsten Symphonie zweimal ein wuchtiger Schlag des ganzen Orchesters durch einen eigenen Hammer von dumpfem, nicht metallischem Klang unterstützt. Dazu kommen gelegentlich große Glocken und in der Sechsten und Siebenten Symphonie Herdenglocken, nicht als Charakteristik einer Herde (Don Quixote!), sondern als „Erdengeräusch aus weitester Ferne", als „Symbol weltfernster Einsamkeit" (Mahler zu Guido Adler); ferner in der Siebenten Gitarre, von der Siebenten an Mandoline. Die neue Celesta erscheint sofort in der Sechsten Symphonie und den späteren Liedern; sie wird (letztes der Kindertotenlieder, erster Satz der Sechsten Symphonie!) besonders virtuos behandelt. Die Harfe tritt immer öfter solistisch auf, namentlich in tiefer Lage; sie schlägt nicht nur Akkorde und Arpeggien, sondern führt auch die Melodie. Dazu kommt in dem Lied „Um Mitternacht" und in der Achten Symphonie noch das Klavier. Die Achte Symphonie gebraucht das Harmonium, die Zweite und Achte die Orgel.

Bei all diesem Reichtum ist keine Willkür, kein Zuviel. Kein Instrument will ausfüllen, jedes hat seine Rolle und jedes hat

etwas zu sagen. Die so mannigfachen Partituren sind keinen Augenblick verwirrend, an der Deutlichkeit der Anordnungen, der Klarheit und Bestimmtheit jeder Bezeichnung erkennt man sogleich den Meister. Wie der Dirigent und Regisseur Mahler oft mit einem Wort alles erläutert, so sind auch die Vorschriften und Anmerkungen in der Partitur bestrebt, bei aller Kürze jedes mögliche Mißverständnis auszuschließen. Wie gut der Komponist hört und wie gut er gewisse Gewohnheiten der Ausführenden kennt, das „Schmieren", das „Markieren", das „Schwänzen", das merkt man besonders hübsch. So heißt es in der Achten Symphonie an einer Stelle, wo beide vierstimmigen Chöre, der Knabenchor und alle sieben Solisten im Einklang fortissimo einsetzen: „es ist absolut untersagt, daß sich die Vertreter der Solostimmen bei dieser Unisonostelle schonen." Von allen Stimmen klingt es bittend, heischend, fast drohend; denn es sind die wichtigen Worte: „Accende, accende lumen sensibus!"

Mahlers Orchestertechnik ist, wie man sehr gut bemerkt hat (Hugo Kauder im „Anbruch"), etwas Unnachahmliches — wie die Technik aller großen Meister. Sie ist nicht bloß Technik, sondern, nach einem Wort E. T. A. Hoffmanns, „Mystik der Instrumente".

Nun aber zu den einzelnen Werken!

Mahlers Lieder

Es gibt ihrer zweiundvierzig und sie sind verhältnismäßig nicht schwer; freilich nur für musikalische Menschen, und wie viele Musiker und gar Sänger sind musikalisch? Bis zu Mahlers Tod wirkte die Vernachlässigung schier grotesk. Daß sie in den Konzerten nicht heimisch wurden, konnte man am Ende begreifen, wenn auch nicht entschuldigen.[9]) „Mit großer Bravour können wohl diese vortrefflichen Kunstsänger ihren Kram ausschreien und ausstöhnen, man versuche sie nur mit einem Volksliede, da verfliegt das Unechte... Entweder haben ihre

Sangstücke so unbedeutenden Charakter, daß er gar nicht verfehlt werden kann, oder wenn wir zum rechten Verstande davon kämen, wir würden sie hinunterjagen von ihren Brettern und uns lieber selbst hinstellen, zu singen, was uns einfiele." So Achim von Arnim in seinem Aufsatz „Von Volksliedern", der den ersten Teil des Wunderhorns vor mehr als hundert Jahren geleitete. Noch heute, nachdem wir in der Musik und besonders im Lied soviel weiter gekommen sind, bleibt es bestehen, daß unsere Konzertsänger mit dem Volksliede selten etwas anfangen können; und Mahlers Lieder sind fast alle vom Geist des Volksliedes, schlicht, einfach, aber nie simpel, nie trivial oder spielerisch ironisierend. So sollten sie, meint man, für den Gesang des Liebhabers sein, der die zahllosen Liederabende des Konzertjahres meidet und sich daheim „lieber selbst hinstellt". Aber auch der Liebhaber singt nur, was auf den Konzertprogrammen steht. Und wer bestimmt die Programme? Die werden nach ihrem „Handelswert", häufig gar nicht vom Sänger, sondern von einer Unternehmung zusammengesucht. In Wien zum Beispiel hieß man einen berühmten Sänger Lieder von Mahler vortragen, solange Mahler Direktor war. Nachher wurde das niemand mehr geraten, dafür wurde der nächste Hofoperndirektor bei der Auswahl der Programme um so eifriger berücksichtigt. (Und wie diese Programme sonst aussehen! Selbst von Schumann und Brahms hört man immer dieselben Lieder, die als „Reißer" gelten oder dem und jenem nachgesungen werden). Noch einmal: es ist zu begreifen, aber nicht zu verzeihen.

Und gerade diese Lieder, die jeden, und oft mit geringer Mühe, zu Mahler führen könnten, möchte ich „denen, so des Gesanges einen Verstand haben", zu bedenken geben. Ich spreche nicht davon, daß sie „wirken". (Man erinnere sich nur der geschmackvollen Mahlerprogramme und der großen Erfolge einer Madame Cahier oder Maria Freund); und so singt ja heute auch jeder und jede Lieder von Mahler. Sondern eben die Menschen sind gemeint, die Musik noch für sich genießen

und begehren. Für sie sind Mahlers Lieder so recht bestimmt wie kaum noch andere.

Die allermeisten dieser Lieder kommen von der Volksdichtung; nur wenige stützen sich auf andere Gedichte. Und wenn Nietzsche gesagt hat, im Volkslied sei die Melodie das Erste und Allgemeine, die Melodie gebäre die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem, was auch die Strophenform und die mehreren Texte nach einer Melodie erkläre; in der Dichtung des Volksliedes sehe man die Sprache auf das stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: so scheint mir dasselbe von Mahlers Liedern zu gelten. Ich habe wenigstens häufig die Empfindung, als seien die Worte zur Musik hinzugefunden worden, nicht umgekehrt, wie es das Kunstlied tut. Merkwürdigerweise erhalte ich eine empirische Bestätigung davon für die Achte Symphonie, wo Themen der Hymne vor den Worten da waren[8]), was dort allerdings eher für das Primäre der symphonischen Form spricht, aber vielleicht auch sonst als Schlüssel dienen könnte. Es versteht sich von selbst, daß von einem groben Nacheinander nicht gesprochen werden kann; das Werden eines Kunstwerks ist etwas unendlich Zartes und Geheimnisvolles, dessen Vorher und Nachher sich in Ahnungen und Erfüllungen erschließt. Immerhin kann es eine Erklärung dafür sein, daß Mahlers Lieder fast aller Vergangenheit und Gegenwart des Liedes gegenüber vereinzelt sind und daß man diese Lieder, als unmittelbar aus der Tiefe der Musik und der Deutbarkeit des Wortes geschöpft, so schwer „versteht"; obgleich nur nötig wäre, daß man, wie das Volk, vor sich hinsänge und gar nicht so sehr auf die Worte achtete, die sich von selbst geben werden.

Ganz falsch wäre es, je Sentimentalität, Pathos oder Ironie in die Lieder Mahlers hineinzutragen. Manche Komponisten behandeln das Volkstümliche mit einer an sich sehr feinen und überlegenen Ironie; Mahlers Lieder sind nie auf diese Art ironisch. Der Künstler geht in ihnen auf, er steht nie über seinen Weisen oder über seinem Text. Es sei wieder-

holt: Mahler, der Wissende, Ordnende und Leitende, ist als Schaffender naiv. Er bleibt es, auch wo er die reichsten Gaben seines Könnens im Orchester gebraucht; und Mahlers Lieder sind vielfach von Anbeginn für Orchester gedacht.

Die Texte der meisten Lieder hat ihm „Des Knaben Wunderhorn“ geboten, die Sammlung, die Arnim und Brentano aus der deutschen Vergangenheit einem Schatze gleich ans Licht förderten.

Ich hatte bisher auf Grund der Aussagen nächster Jugendfreunde Mahlers berichtet — und dies ist wie viele andere meiner Angaben von allen Autoren einfach übernommen worden —, daß Mahler diese Sammlung erst mit achtundzwanzig Jahren kennen gelernt habe; daß also die Lieder eines fahrenden Gesellen mit ihren so wunderhornähnlich klingenden Gedichten aus einer Stimmung entstanden seien, in der Mahler die Sammlung des Wunderhorns gleichsam als eine Bestätigung seiner Sehnsucht und seiner Wünsche finden mußte. Der Brief eines Lesers aus dem Anhaltischen, des Herrn Siegfried Günther, zwingt mich von dieser Auffassung abzugehen. Herr Günther teilt mir ein übersehenes Gedicht aus dem Wunderhorn mit, das so lautet:

„Wann mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich einen traurigen Tag,
Geh ich in mein Kämmerlein,
Wein um meinen Schatz.
Blümlein blau, verdorre nicht,
Du stehst auf grüner Heide,
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
So denk ich an das Lieben.“

Bei Mahler:

„Wenn mein Schatz fröhliche Hochzeit macht,
Hab ich meinen traurigen Tag!

Geh ich in mein dunkles Kämmerlein,
Weine! wein' um meinen lieben Schatz.
Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide!
Ach, wie ist die Welt so schön! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei! Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
Denk ich an mein Leid! An mein Leide!"

Es bleibt nichts übrig als anzunehmen, daß Mahler für dieses erste Lied des fahrenden Gesellen den Wunderhorntext nach seinem Musikerbedürfnis umgearbeitet hat, wie er das auch später zu tun gewohnt blieb. Vielleicht ist so ein Satz aus einem Brief Mahlers an Ludwig Karpath zu deuten: „... Ich habe ... bis zu meinem vierzigsten Lebensjahre meine Texte (sofern ich sie nicht selbst verfaßte — und auch dann gehören sie in gewissem Sinne dazu —) ausschließlich aus dieser Sammlung [dem Wunderhorn] gewählt." Aber wie immer — diese Lieder sind und bleiben märchenschön.

Die selbst geschriebene älteste Partitur dieser Lieder trägt die Überschrift „Geschichte von einem fahrenden Gesellen in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters — Ein Zyklus." Das Zweite Lied beginnt hier in Des-Dur, das dritte in h-Moll. Die gedruckte Partitur und die Klavierbegleitung der Lieder eines fahrenden Gesellen" sind 1897 hergestellt mit der Angabe „Dezember 1883".

Im ersten also klagt der Gesell, daß sein Schatz Hochzeit macht. Nicht der liebe Gang übers Feld, nicht die Einsamkeit des Kämmerleins können ihn trösten. Schnelleres und langsameres Tempo, vier- und dreitaktiger Rhythmus wechseln gleich in den vier einleitenden Takten und später während des ganzen Liedes, aber auf so natürliche Art wie in alten Volksweisen (Prinz Eugenius!) Dieser unregelmäßig-regelmäßige Takt ist bei Mahler häufig. Die Stimmung bleibt „leise und traurig bis

zum Schluß“, wie es die Partitur für die Gesangstimme vorschreibt. Die Streichinstrumente sind gedämpft, die Holzbläser geben ein drängendes Motiv an. Nach einem friedlichen Zwischensatz (Trost der Natur) kehrt die Melancholie des Anfangs zurück, führt aber von d-Moll zu G und bleibt dort. Alle vier Lieder weichen ihrer Anfangstonart aus. Gleich das zweite beginnt in D und endet mit der Dominante von H. Es ist die Morgenwanderung, in der sich alle Schönheit des anbrechenden Sommertages durch Fink und Glockenblume verkündet. Aber dem Wanderer fängt kein Glück an. „Nein, nein! Das ich mein, mir nimmer blühen kann!“ Die Melodie ist das Thema des ersten Satzes der Ersten Symphonie; nur weitet sie sich dort, abgesehen von der veränderten Instrumentation, sofort aus, steigert sich, wird imitiert, dabei aber doch, auch in der reichen Kleidung, genau als der Gesang des fahrenden Gesellen verstanden. Eine Bemerkung der Partitur deutet darauf hin, daß das zweite Lied an das erste anzuschließen ist. Die vier Lieder bilden eine Einheit; schon die Stimmung der Dichtungen weist von einem zum andern. Zu Beginn der ersten und zweiten Strophe geht die Harfe mit dem Gesang, dessen Worte, sonst eine Ausnahme bei Mahler, in den Liedern eines fahrenden Gesellen hie und da unter dem Einfluß der Melodie deklamiert werden. Zwei, dreimal schwingt sich das Orchester, zuletzt in H-Dur, auf. Funkeln und Sonnenschein; Blumen und Vögel rufen „Guten Tag“. Gedämpfte Hörner und Streicher klingen wie enttäuscht ab. Wild, mit vollem Orchester, d-Moll, zu hämmernden Achteln, beginnt das dritte Lied: „Ich hab ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust.“ Der Schmerz wird stiller. Sehr leise: „Wenn ich in den Himmel seh, seh ich zwei blaue Augen stehn... Wenn ich im gelben Felde geh, seh ich von fern das blonde Haar im Winde wehn!“ Plötzlich wieder ganz laut: „Wenn ich aus dem Traum auffahr und höre klingen ihr silbernes Lachen, o weh!“ Und ein neuer, letzter Ausbruch: „Ich wollt, ich läg auf der schwarzen Bahr, könnt nimmer die Augen aufmachen.“ Er verklingt,

Englisch-Horn, Fagott und Bratsche deuten noch einmal auf die Bewegung des Anfangs, ein zarter Lauf der Streicher abwärts erreicht das Ende: ein tiefes Es der Bässe und der Harfe, zu dem noch Tamtam und große Trommel verklingen. In e-Moll beginnt das vierte Lied, in punktiertem Marschrhythmus: „Die zwei blauen Augen von meinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt.“ Allmählich entsteht die Episode des dritten Satzes der Ersten Symphonie, ähnlich wie dort eingeleitet und instrumentiert, und endet bald in f-Moll. Die Dichtung schließt („nicht sentimental!“) „Ich bin ausgegangen in stiller Nacht — wohl über die dunkle Heide — hat mir niemand ade gesagt, ade — Mein Gesell war Lieb und Leide! — Auf der Straße stand ein Lindenbaum — da hab ich zum erstenmal im Schlaf geruht — unterm Lindenbaum — der hat seine Blüten über mich geschneit — da wußt ich nicht, wie das Leben tut — war alles, alles wieder gut — Alles, alles — Lieb und Leid und Welt und Traum!“ Gerade dieses vierte, auch mit Klavier unendlich reizvolle Lied möchte ich Menschen, die singen, ans Herz legen; für sich genommen, paßt es auch für eine Frauenstimme.

Das erste Heft der schon 1892 von Schott verlegten „Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier“ weist einen ähnlichen Charakter auf wie die Lieder eines fahrenden Gesellen, und scheint in eine gleich frühe Zeit zurückzureichen. Es enthält zwei Lieder nach Leander und zwei volkstümlich klingende Vertonungen aus dem Don Juan des Tirso de Molina, der vor Mozart meist verbreiteten Fassung der Fabel vom steinernen Gast; Mahler ist also schon damals zu den Quellen der Dichtung gedrungen. Von diesen beiden Liedern ist die Serenade mit Begleitung von Blasinstrumenten gedacht, für die „Phantasie“ wird die Begleitung einer Harfe empfohlen. Das fünfte Lied des Heftes, Hans und Grete, ist als Volkslied bezeichnet, wird aber wohl von Mahler gedichtet sein. Es ist ein Ringelreihensang in „gemächlichem Walzertempo“ und

der Anfang mahnt leicht an das Scherzo der Ersten Symphonie. Das Thema kommt in einem unveröffentlichten Lied aus dem Jahre 1880 vor („Maientanz im Grünen") und soll als Chor im „Rübezahl" gestanden haben.

Zu Beginn des Jahres 1806 wurde mit einer Widmung an Goethe der erste Teil von „Des Knaben Wunderhorn" herausgegeben. Schon am 21. Jänner desselben Jahres erschien in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung eine sehr ausführliche Besprechung von Goethe. Darin heißt es: „Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Töne, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken." Die neuen bedeutenden Melodien sind Mahlern — ein Vergleich ist nicht beabsichtigt — zum mindesten früher geglückt als anderen modernen Komponisten. Das Wunderhorn gab ihm so oft die Worte, die er gesucht hatte; seine Lieder sind Mahler am meisten eigen, denn sie sind wirklich naiv.

Die Lieder nach Dichtungen aus dem Wunderhorn sind im zweiten und dritten Heft der Ausgabe von Schott, in den zwei Heften der Universal-Edition (früher Weinberger): „Zwölf Gesänge aus des Knaben Wunderhorn" enthalten. Dazu kommen noch, einzeln, „Revelge" und „Der Tamboursgsell" (Partitur und Klavierausgabe in der Universal-Edition). Sie verteilen sich auf die Jahre 1888—1901, also auf die Zeit der Zweiten bis Vierten Symphonie. Wir folgen der Anordnung des Druckes.

„Um schlimme Kinder artig zu machen": Kuckucksruf in Quarten, in der Ersten Symphonie noch zu erwähnen. „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald": Zarte, leise Akkorde in D, eine einfache liebliche Figur der singenden Vögel; es geht zum Feinsliebchen. Schöne Wendung nach G: Abend; der Bursche klopft vergebens. Wieder D. Die Nachtigall singt die ganze Nacht, aber das schlafselige Mägdelein läßt sich

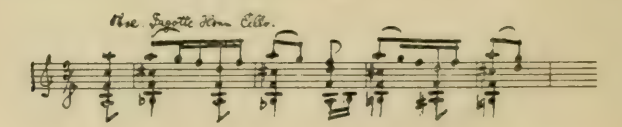
nicht stören ... Ein wundervolles Lied, dabei von größter Wirkung! „Aus! Aus!“ ist das Marschlied des abziehenden Landsknechts, dem das Mädchen nachgreint. Immer dringender wird ihr Schmeicheln, immer wieder von dem hellen „Heute marschieren wir“ abgelöst. Und er behält das letzte Wort: „Im Mai blühn gar viel Blümelein, die Lieb ist noch nicht aus!“ Viermal wird das „Aus“ mit überlegener Doppeldeutigkeit wiederholt. Die Textwiederholungen Mahlers geschehen trotz allem, was über Musik und Wort bei ihm gesagt worden ist, niemals bloß einer musikalischen Linie zuliebe: sie haben ihre gute Bedeutung, ja ihre besondere Kunst. Man möge auch in der Achten Symphonie, im Lied von der Erde darauf merken.

„Starke Einbildungskraft“ gibt wieder eine Zwiesprache. Das Mädchen will zur bedungenen Zeit genommen sein: das Büble sagt: „Wie soll ich dich denn nehmen, dieweil ich dich schon hab? Und wenn ich halt an dich gedenk, so mein ich alleweile, ich wäre schon bei dir!“ Das Ganze gemächlich und lustig, in den scharfen Rhythmen des Volksliedes. „Zu Straßburg auf der Schanz“ tönt die Schalmei und gleich darauf der Gesang des gefangen einmarschierenden Schweizer Söldners mit motivischen Anklängen an „Revelge“. Um wieviel hat die Kunst Mahlers im „Tamboursgsell“ noch gewonnen, wo der Vorwurf ähnlich ist!

„Ablösung im Sommer“ („Kuckuck hat sich zu Tode gefallen“) wird in den dritten Satz der Dritten Symphonie hinübergenommen. Wenn der Kuckuck dahin ist, das Lied weiß Rat: „Wir warten auf Frau Nachtigall ... dann fängt sie an zu schlagen.“ (Bemerkenswert ist die Quintenfolge abwärts Seite 7, 7. bis 9. Takt). „Scheiden und Meiden“ bringt musikalisch rasch und keck gesteigert, das Bekenntnis: („Wann werd ich mein Schätzel wohl kriegen?“): „Und ist es nicht morgen, ach wär es wohl heut; es machte uns beiden wohl große Freud.“ Das rührende „Nicht wiedersehen“ enthält die melodisch und harmonisch bezeichnende Stelle:

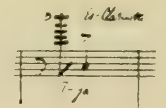


„Selbstgefühl": der Text „Ich weiß nicht wie mir ist" lebt noch heute in Steiermark. „Der Schildwache Nachtlied" eröffnet die Reihe der Lieder für Orchester, eine echte Ballade, Wechselrede zwischen dem derben, frommen Soldaten und der verführerischen Elfenerscheinung. Wieder die Marschrhythmen, der wechselnde Takt; am Schluß ein zartes, verlorenes Verklingen des ganzen Orchesters wie im Traum (Harfenstimme!) zu den wiederholten Textworten: „Mitternacht! Mitternacht, Feldwacht", die wie im Halbschlaf hingesprochen sind. „Verlorne Müh!" (schwäbisch): Wieder bettelt das Mädchen, immer zögernd und bei jedem Versuch nach den ersten Worten stockend; der Bursch mag holt nit! Das ganz kleine Orchester ist meisterhaft behandelt. „Trost im Unglück" ist der Abschied zweier, die einander gern mögen, aber lieber auseinandergehen, als nachgeben. So sattelt der Husar sein Pferd, und sein Mädchen singt: „Du glaubst, du bist der Schönste wohl auf der ganzen weiten Welt und auch der Angenehmste! Ist aber weit, weit gefehlt." „Wer hat dies Liedlein erdacht?" tanzt ganz schlicht und schließlich übermütig über dem Orchester hin, sieg-



sprühend, mit (vermeidbaren) Koloraturen zum Schluß. „Das irdische Leben“ — diese Benennung kommt, sehr bezeichnend, von Mahler; die Sammlung nennt das Gedicht „Verspätung“ — gestaltet mit Englischhorn, drei Hörnern, einer Trompete und geteilten Streichern eine „unheimliche Bewegung“: düstere, hastende Geschäftigkeit; das hungernde Kind wird vertröstet, bis daß geerntet, gedroschen, dann wieder gebacken ist, und verhungert darüber. (Nicht für jeden zu singen, nicht von jedem aufzunehmen: birgt Tiefen, fordert und belohnt sie!) Das ist die Klugheit des irdischen Lebens. Der Gegenstand ins Ironische gewendet, gibt die derbe Erzählung des Abraham a Santa Clara von „des Antonius von Padua Fischpredigt“. (Goethe: unvergleichlich, dem Sinne und der Behandlung nach). Der Heilige, der die Kirche leer findet, predigt den Fischen und alles Getier der Flüsse kommt herbei, „spitzgoschete“ Hechte, die immerzu fechten, Stockfische, Aale und Hausen, die Vornehme schmausen, daher selbst vornehme Herrschaften, sogar Krebse und Schildkröten. Und nie hat allen eine Predigt so gefallen. Aber „die Predigt geendet — ein jedes sich wendet ... die Krebs gehen zurücke, die Stockfisch bleiben dicke, die Karpfen viel fressen, die Predigt vergessen ...“ Und Mahler wiederholt: „Die Predigt hat gfallen, hat gfallen.“ Zu den rollenden, rudernden Bewegungen der Musik schwimmen die Fische heran, man sieht fast, wie sich die blöden Leiber wiegen, wie sie mit den Flossen schlagen, herüberglotzen und sich dann (Violen, Celli und Bässe mit springendem Bogen) stumpf abkehren. Das Stück ist als Scherzo in die Zweite Symphonie aufgenommen. Eine Abschrift von Mahlers Hand trägt die Vorzeichnung = 152; das Lied ist also langsamer gedacht als man es gewöhnlich hört. Es folgt das entzückende Rheinlegendchen („Bald gras ich am Neckar, bald gras ich am Rhein“); man achte auf die Wirkung mit 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette, 1 Fagott und 1 Horn nebst Streichern. Dann ein wildes „Lied des Verfolgten im Turm“: das Mädchen, das ihn liebt, singt draußen und der Gefangene entsagt, um seine Gedanken frei

zu behalten. „Wo die schönen Trompeter blasen“ ist für mich ein Höhepunkt: diese unheimlichen Stellen in Dur, wenn der gespenstische Liebhaber erscheint; der nahende Morgen, die schluchzende Nachtigall, die das Mädchen noch mehr ängstigt, daß es plötzlich weinen muß; die Wendung nach Moll, wie im ersten Tagesgrauen, wenn die Sterne erlöschen; der Abschluß „Allwo die schönen Trompeten blasen, da ist mein Haus, mein Haus von grünem Rasen“. Noch einmal, wie verzweifelt, klingt die hohe Trompete.... „Lob des hohen Verstandes“ ist der Wettstreit von Nachtigall und Kuckuck vor dem Esel als Richter. Die Nachtigall trifft es ganz gut, aber der Kritiker kanns in seinen Kopf nicht bringen; dafür singt ihm der Kuckuck „gut Choral und hält den Takt fein inne“, den Takt, in dem der Esel schreit:



Als letzte sind der Frauenchor der Dritten (einstimmig) und das „Urlicht“ der Zweiten Symphonie unter diese Lieder eingereiht. Außerhalb der Sammlung stehen die beiden Meisterstücke „Revelge“ (Goethe: Unschätzbar für den, dessen Phantasie folgen kann) und „Der Tamboursgsell“ (ein Gedicht, dem der Einsehende schwer ein gleiches an die Seite setzen könnte). Namentlich die Revelge, der Marsch und Kampf des Trommlers über den Tod hinaus, ist mit dieser Musik erst recht unschätzbar geworden.

In den Gedichten des Wunderhorns hat sich Mahler heimisch gefühlt, sich selbst wieder gefunden. Was ihn später zu Rückert geführt hat, wird man ehren, so gut man es ehrt, wenn alte und neue Komponisten immer wieder Heine vertonen. Ich bekenne mich außerstande, der Lyrik Rückerts so

zu folgen, die bei allen Schönheiten der Form und der Gesinnung, so will es mir scheinen, mit ihrem Gegenstande doch häufig künstelt und spielt. Denkt man an die Weise Eichendorffs, Mörikes, Liliencrons, so wird man wissen, wie ich das meine. Dadurch wird mir die Freude an den fünf Liedern nach Rückert („Blicke mir nicht in die Liebe", „Ich atmet einen linden Duft", „Liebst du um Schönheit", „Ich bin der Welt abhanden gekommen" und „Um Mitternacht") einigermaßen getrübt, obwohl gerade die beiden letzten als Bekenntnisse von Mahlers einsamer, weltverlorener und himmelssehnsüchtiger Kunst große Bedeutung und schon darum echte Wirkung haben.

Auch der Tod zweier seiner Kinder wurde Rückert „Stoff zu unendlichen Gedichten" (428!). Aus diesen Kindertotenliedern — erst mit Rückerts Nachlaß veröffentlicht — hat Mahler als Kenner und Künstler fünf ausgewählt, in denen wirklich eine tiefe Stimmung ruht, und sie zu einer Einheit verkettet, die ein neues Werk daraus schafft. Alles ist durch die Reinheit, Schlichtheit und Innigkeit der Musik geadelt, zu der Höhe einer Erlösung gehoben. Es gehört zum Bilde Mahlers und sei darum hier wiederholt und unterstrichen, daß er die Komposition zu einer Zeit vollendet hat, wo er auch nur die Möglichkeit, von einem ähnlichen Unglück selbst getroffen zu werden, nicht einmal erdenken konnte.

Das erste Lied „Nun will die Sonne so hell aufgehen", sucht vergeblich den Trost im All. Immer wieder klingen zwei Viertel-Schläge des Glockenspiels wie eine quälende Mahnung: „Ein Lämplein erlosch in meinem Zelt"; und der Gruß an die Sonne „Heil sei dem Freudenlicht der Welt" versinkt ganz leise. Im zweiten glühen die Augen der toten Kinder auf — nur Augen zuvor, nur Sterne jetzt. Im dritten tritt zur klagenden Melodie des Englischhorns die Singstimme mit ihren leeren Quartenschritten, tief gedämpft, wie vor sich hinsprechend. An der Schwelle sucht der Blick neben der eintretenden Mutter das entschwundene Kind. Ein heftiger Ausbruch des Schmerzes und wieder stirbt alles ab, nur ein tiefes G der Harfe wird stark

angeschlagen. Dann beginnen Geigen und Hörner eine vorwärtstreibende Melodie: „Oft denke ich, sie sind nur ausgegangen“.



Wilder Sturm. Nie wären die Kinder bei diesem Wetter hinausgelassen worden. Jetzt ist die Sorge vergeblich. Wieder erklingen die Schläge der Glöckchen und zum Spiel der Celesta und der Geige tönt „wie ein Wiegenlied“ in Dur eine überirdische Botschaft der Hoffnung des ewigen Friedens.

In diesen Kindertotenliedern, mit den größten seiner Gaben, hat Mahler Rückerts verschleiertes, oft genug vermummtes Gefühl, ein herbes, keusches Mannesempfinden, durch seine Musik gerettet. Damit hat er seine Herrschaft über die Worte dieses Dichters gefunden, wie früher über die Lieder aus dem Wunderhorn. Aber es ist nur seiner weit reiferen Kunst möglich geworden.

Wenn man Mahler einmal besser würdigt, so wird man sich auch des „Klagenden Liedes“ erinnern, das der Achtzehnjährige begonnen, der Zwanzigjährige vollendet hat. Es ist für Sopran, Alt- und Tenorsolo, gemischten Chor und großes Orchester geschrieben, also wohl Chorwerk zu nennen; in der Anlage verrät es aber seine erste Bestimmung, Oper zu werden. Gleich das Orchestervorspiel reiht wie eine Opernouvertüre die Hauptmotive aneinander. Die Partitur, von Gustav Mahlers eigener Hand, datiert 18. März 1878, nennt das Werk „ein Märchen in drei Abteilungen“. Erstes Stück: Waldmärchen.

Zweites Stück: Der Spielmann. Drittes Stück: Hochzeitsstück. Dieses erste Stück, das in der gedruckten Fassung fehlt, schildert den Mord des Bruders am Bruder. Er geschieht um einer roten Blume willen, die der Glücklichere gefunden hat: sie verheißt ihm die unnahbare Königin. Als er danach, die Blume am Hut, einschläft, findet ihn der Bruder, sieht die Blume, erschlägt ihn — „im Wald und auf der Heide — da steht eine alte Weide". Die Themen der späteren Teile finden sich schon in diesem ersten wie Leitmotive. Nun schließt sich der zweite, jetzt erste Teil an: „Beim Weidenbaum im kühlen Tann, da flattern die Dohlen und Raben, da liegt ein blonder Reitersmann unter Blättern und Blüten begraben. Dort ist es so lind und voll von Duft, als ging ein Weinen durch die Luft. O Leide! O Leide!" Ein Spielmann zieht daher, sieht ein Knöchlein blitzen, hebt es für ein Rohr auf, schnitzt eine Flöte daraus, und wie er sie bläst, tönt die Klage des Gemordeten. Dieses klagende Lied trägt der Spielmann in die Welt. Er kommt zu des jung vermählten Königs Saal, wo der zweite Teil, wie auf dem Theater, im Jubel des Chores und des Orchesters beginnt. Wieder singt die grausige Flöte ihr Lied und klagt den König laut des Brudermordes an. „Auf schreit der König von seinem Thron", heißt es in jener ersten Fassung... Die Hochzeitslust vergeht, das Schloß sinkt ein. O Leide!

Die Worte sind von Mahler, nach einem alten deutschen Märchen. Sie sind so sicher und wirksam wie die Musik, in der ein Künstler eben erst die Flügel regt und schon fliegt. Wenn auch die spät, erst 1899, gedruckte Partitur manche Änderungen des stets verbessernden, gereiften Meisters verrät (die letzte ist von 1898), so muß doch schon der erste Entwurf eine Kraft gehabt haben, die Mahler zwang, das Jugendwerk nicht wie andere von sich zu stoßen. Vielleicht liebte er es darum, weil es ihm zeigen mußte, wie stark er war; und daß er weiter schreiten dürfe, da er so begonnen hatte. Die Sprache der Instrumente, der Chorsatz sind bewundernswert.

So viel sein lyrisches Schaffen bedeutet, Mahler ist doch Symphoniker. Aber seiner Herrschaft über die menschliche Stimme bedient er sich auch in den Symphonien. In fünf von den zehn großen Werken, die wir jetzt übersehen dürfen, wird gesungen. Was anderen in der Symphonie Ausnahme war, die Verwendung von Lied und Chor, wird ihm neue Form. Nach Liszt hat Bruckner wieder die Instrumente allein sprechen lassen. Bruckner war der letzte, über den er hinauszugehen hatte.

Wie große Lieder reihen sich bei Mahler im Anfang die Teile aneinander, ein Abwechseln, ein Variieren der ersten und zweiten Themen ist es vorerst. Die alte Form wird, ein enggewordenes Kleid, um den Leib eines jungen Riesen getan, der sie bei jeder Bewegung als Fessel fühlt. So webt er sich seine eigene Gewandung nach dem Vorbild der alten, die ihm von den Vorfahren her vertraut war; und seine Kraft ist fortan ungehemmt, wenn er die ungeheuren Themen durcheinander schleudert, miteinander verknüpft und verbindet, wenn er das beendete Spiel der Durchführung von neuem beginnt, mit mutigen Griffen die Künste der alten Lehrer meisternd. ... Die Symphonie Beethovens ist durch Bruckner in die Aura Wagners getreten. Mahler, dessen Wesen es ist, überall Grenzen hinauszurücken, treibt sie weiter. Wo Bruckner verehrt, wird Mahler versucht, ringt und zwingt den Versucher, und den Visionen der Wüste erst folgt die Verklärung auf Tabor.

Aber haben nicht Deutungen dieses Ringes die neue Form beeinflußt? Ist nicht diese Form aus einem beabsichtigten Gleichnis in die Musik hineingetragen worden? Geht Mahlers Schaffen nicht Programmen nach, offenen oder verborgenen? Sollten nicht sie die neue Form bestimmt haben?

Ein Zufall hat solche Fragen möglich gemacht. Im Grunde hat sich Mahler immer zu der Ansicht bekannt, die Hoffmann-Kreisler ausspricht: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit

der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ Aber wie Bruckner noch in späteren Jahren, so hat Mahler in seinen Anfängen dem Programm eine gewisse Kraft zugetraut, den Hörer seiner Musik näher zu bringen: „Diese Titel werden Ihnen nach Kenntnis der Partitur gewiß manches zu sagen haben“ (Brief Mahlers an Karpath über die Dritte Symphonie). So kam er „zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung“. Er hat diese Worte 1897 an Arthur Seidl[10]) geschrieben und den Gegensatz zwischen seinen „Programmen“ und denen von Richard Strauß aufgedeckt, die er „gegebenes Pensum“ nennt. (Ohne damit ein Werturteil zu verbinden, ja ausdrücklich auf die Bedeutung Straußens hinweisend.) Und so erklärt es sich, daß das Programm der Ersten Symphonie in Pest 1889 nicht mitgeteilt wird (wahrscheinlich war es überhaupt noch gar nicht da), während Mahler in Hamburg und Weimar, offenbar um die schon im voraus verschrieene „Ungeheuerlichkeit“ des Werkes zu überwinden, angibt: — „I. Teil. Aus den Tagen der Jugend, Jugend-, Frucht- und Dornenstücke. 1. Frühling und kein Ende. Die Einleitung schildert das Erwachen der Natur am frühesten Morgen. (In Hamburg war es Winterschlaf gewesen.) 2. Bluminenkapitel (Andante). 3. Mit vollen Segeln (Scherzo). II. Teil: Commedia umana. 4. Gestrandet. Ein Totenmarsch in Callots Manier (Weimar: Des Jägers Leichenbegängnis). Zur Erklärung diene, wenn notwendig, folgendes: die äußere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Süddeutschland allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild ‚Des Jägers Leichenbegängnis‘ aus einem alten Kindermärchenbuch: die Tiere des Waldes geleiten den Sarg des verstorbenen Försters zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Kapelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musizierenden Katzen, Unken, Krähen usw., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Tiere des Waldes geleiten in possierlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle

ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich 5. Dall'inferno al Paradiso (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausdruck eines im Tiefsten verwundeten Herzens."

Das Ganze heißt „Titan".

Und nun denke man an den „Titan" und seine endlosen Irrungen und Läuterungen! Die einzige Beziehung gibt ein Wort Jean Pauls über den Roman: er müsse eigentlich Anti-Titan heißen, denn jeder Himmelsstürmer finde darin seine Hölle. Man denke an die übrigen Anspielungen auf Werke und Worte Jean Pauls (berücksichtige, daß das Andante jetzt entfernt ist) und frage sich, was das alles mit der Ersten Symphonie zu tun hat. Es war eben ein Sichanbequemen an die Forderung des Tages, ein Nachgeben und es endete in Verwirrung: das Ganze wurde umso weniger verstanden. Ich habe an dieses „Programm" nur erinnert, um endlich das Gerede einzudämmen, die früheren Werke Mahlers seien „Programmusik"; für die späteren konnten das selbst „Informierte", die von jenen ersten Versuchen erfuhren, nachdem Mahler alle Programme ein für allemal zurückgezogen hatte, beim besten Willen nicht mehr behaupten; es sei denn, sie hätten bei jedem Trauermarsch wissen und angeben wollen, „wer da begraben werde[11])". Überhaupt will der Hörer, der so häufig lieber deutet als hört, nichts so gern ergründen, als „was sich der Komponist dabei gedacht hat". Nun, gedacht hat er nichts. Aber durch ein Symbol, ein Gleichnis kann man seinem Schaffen näher kommen. In diesem Sinn sind Beethovens Überschriften und Anleitungen, Schumanns Titel zu verstehen, und in diesem Sinn kann man Mahlers Symphonien hie und da mit Worten umschreiben, oft mit den Worten, zu denen die Gesangssätze selbst auffordern. In diesem Sinne bedauere ich es auch, daß die Titel der Sätze in der Dritten Symphonie aufgegeben sind. Sie lauteten früher: Pan erwacht; der Sommer zieht ein — Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen — Was mir die

Tiere des Waldes erzählen — Was mir der Mensch erzählt — Was mir die Engel erzählen — Was mir die Liebe erzählt. — Daran schloß sich ursprünglich, aus der motivischen Verwandtschaft noch erkennbar, der letzte Satz der Vierten Symphonie. Zum „Verständnis“ sind diese Titel gewiß nicht notwendig, aber es ist vielleicht doch bezeichnend, daß sie bei der Berliner Aufführung im Jahre 1907, also nach der heftigen Erklärung Mahlers gegen die „Programme“ im Münchener Hugo-Wolf-Verein (1900), wieder zu lesen waren. Natürlich dürfen auch sie nur als Gleichnisse für den Aufnehmenden, nicht als „Programme“ des Schaffenden angesehen werden, der immer schroffer Musik und nur Musik zu geben verlangte. „Fassen wir“, so drückt es Bruno Walter sehr schön aus, „in diesem einzig möglichen mystischen Sinn die von Mahler gegebenen Überschriften auf, so müssen wir zwar darauf verzichten, durch sie über seine Musik nur im geringsten aufgeklärt zu werden, dürfen aber hoffen, aus seiner Musik die tiefste Aufklärung über den durch die Überschriften gekennzeichneten Empfindungskreis zu erhalten. Gebrauchen wir nur die Vorsicht, den Titeln ihre Eindeutigkeit und Bestimmtheit zu nehmen; halten wir uns daran, daß wir auch im Reich der Mütter nichts Bestimmtes sehen, sondern nur ‚Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung‘. Nennen wir diese Schemen mit bestimmten Namen, so dürfte uns die ‚Umgestaltung‘ schon im nächsten Moment unrecht geben. Denken wir also nicht nur an das, was uns die Blumen auf der Wiese erzählen, sondern an alles, was mit sanfter Holdheit, mit bescheidener Anmut uns freundlich die Seele rührt[12]).“ Den Versuch einer solchen Deutung im Nachhinein hat Mahler gelegentlich einer privaten Aufführung der Zweiten Symphonie sogar selbst unternommen, als man ihn darum bat[13]).

Wenn nun der Wahn von der Programmusik Mahlers und der noch schlimmere Irrtum der „verschwiegenen Programme“ zerstreut ist, so bleibt die rein musikalische Form zurück, die einzig aus dem Werden der Musik, aus der Einheit des Werkes

und aus dem Charakter der großen Konfession herzuleiten ist. Bruckner, nicht Liszt, ist Mahlers Vorgänger; aber nur Vorgänger. Und wie Bruckner hat Mahler, unbekümmert um Zeit und Erfolg, seine Symphonien aneinander gereiht und lange verschlossen halten müssen. Er ist nie an sich irre geworden, auch durch die weit größere Wirksamkeit und „Ergiebigkeit" des Theaters nicht, zu dem er es nahe genug gehabt hätte. Nur allmählich erwachen diese Schöpfungen, erstehen sie vom Papier. Mahlers Zeit war noch nicht gekommen; die Zeit mancher anderer war immer da.

Über jene feinere Art der Meuchelei, die nicht einzelne Begebenheiten, sondern die gesamte „Weltanschauung" Mahlers als „Programm" erklärt und den Menschen wie den Komponisten um seiner unablässig „gesuchten" tieferen Bedeutung willen verurteilen möchte, wird kaum etwas zu sagen sein. Legt ihr nicht aus, so legt ihr unter...

Wenn ich mich nun anschicke, ein Bild dieser Werke zu entwerfen, so kann ich nur wiedergeben, was mir der Augenblick erlaubt; jede abschließende Betrachtung, jedes Eingehen auf Einzelheiten ist mir durch Zeit und Umstände wohl noch auf lange hinaus versagt. An einigen Stellen wird die Musik selbst sprechen dürfen. Daß aber darum, weil sich „Notenbeispiele" finden, nicht Analysen beabsichtigt sind, wird man wohl sofort merken. Wo Empfindungen wiedergegeben sind, mögen sie immer nur als Deutungen gelten; geheimen Programmen folgen sie nie.

Erste Symphonie (D-Dur): Das Werk eines Lyrikers in den Zwanzigern, zu einer Zeit (1888) vollendet, in der die Jüngeren Epigonen waren, wenn sie nicht überhaupt Epigonen blieben. Richard Strauß hatte „Tod und Verklärung" noch nicht geschrieben... In diesen achtziger Jahren entsteht ein Werk von so starker Eigenart wie diese Symphonie, von allen Auslegungen und Unterlegungen abgesehen, rein musikalisch eine Tat, an die man hätte glauben können, wäre sie nur irgend

jemand bekannt geworden. Vielleicht kein symphonisches Meisterstück, aber eines der Empfindung und Erfindung, des Klanges, der Persönlichkeit. Und doch, ein Anfang erst... Wie schön ist die Einleitung mit ihrer Melancholie der mährischen Ebene über einem langgehaltenen A, zu dem das Moll-Thema der Oboe und der Fagotte in Quarten träumerisch herniedersinkt! Gleich darauf die aufsteigende Fanfare der Klarinetten; die Quart wird zum Kuckucksruf der Holzbläser, ein schöner Gesang der Hörner, und, noch immer über dem Orgelpunkt A, eine zuerst durch die geteilten Celli und Bässe rollende Bewegung, wie das Erwachen der Erdenschwere nach einer hellen Sommernacht. Das Tempo steigert sich, der Kuckucksruf in Vierteln wird zum Anfang des ersten Liedes des fahrenden Gesellen: „Ging heut morgen übers Feld". Das ganze Lied, hier in symphonischer Breite, wird von den Streichern leise gesungen, wendet sich in die Dominante, steigert sich in Stärke und Zeitmaß, sinkt ins Pianissimo und wird wiederholt. Ein richtiges Wiederholungszeichen; es kommt, von der Scherzoform abgesehen, bei Mahler nur noch einmal vor, in der Sechsten Symphonie. Eine Art Durchführung versucht sich, bestätigt aber eher das Thema. Aus dem Quartenschritt wird eine Quint, die sich nach Dur und Moll melodisch entwickelt, das „Erwachen" kommt in die melodieführende Harfe, immer wieder D-Dur mit Orgelpunkt A. Ein neuer Sang in den Hörnern, Modulation, lebhafteres Spiel der Motive, mancherlei unverknüpftes Nacheinander. Plötzlich in den Holzbläsern ein Thema für den letzten Satz; gleich darauf eine noch ganz Brucknerische Steigerung: auf dem Gipfel die Fanfare der Einleitung, unvermittelt daran der Sang der Hörner, die Quarten des Anfangs. Danach eine Art Reprise, verändert, wie auch später fast immer bei Mahler (gerne verkürzt, nicht mit dem Beginn wieder beginnend)! Immer heiterer, immer lebhafter bis zum Schluß; immer Haupttonart. Das Lied des fahrenden Gesellen bestimmt den ganzen Charakter, kein Seitensatz, kaum eine Durchführung. Aber die taufrische Musik schlägt

dem Prüfenden die Brille von der Nase. Es folgt ein tanzfreudiges Scherzo, ein Ländler von der Art Schuberts und Bruckners (Anklang an „Hans und Grete“), wunderhübsch harmonisiert und instrumentiert. Ein Horn leitet zum Biedermeier-Trio. Der fahrende Gesell hat ein recht verborgenes Dorf entdeckt, in dem man noch fröhlich ist wie einst. Aber gerade diese Fröhlichkeit gemahnt ihn an sein eigenes ödes Wandern von der Liebe weg. Nach langer Pause beginnt der dritte Satz mit dem störrischen Kanon „Bruder Jacob“. Gedämpfte Pauken schlagen die Quart, es klingt wie der Rhythmus zu einem fratzenhaften Trauermarsch in Callots Manier. Ein Kontrabaß setzt ein, ein Fagott, die Celli folgen, danach Baßtuba und eine tiefe Klarinette. Eine Oboe meckert und plärrt in hohen Tönen hinein. Vier Flöten mit dem Kanon schleppen das Orchester nach sich, die grelle Es-Klarinette quäkt, zu einem ruhigen Kontrapunkt der Trompeten dudeln die Oboen eine gemeine Musikantenweise, zwei Es-Klarinetten, Fagotte und Flöten blasen „mit Parodie“ klägliches Zeug, begleitet von einem M-ta M-ta des Schlagwerks (Becken an die große Trommel gehängt, damit es ja recht gemein klinge) und der Streicher, die mit dem Holz des Bogens kratzen. Der mißtönige Alltag, der nicht locker läßt... Da greifen Harfen und Bläser ein leises D auf, deuten es als Dominante, fügen die Dur-Terz von G hinzu und die Geigen spielen das Lied vom bergenden Lindenbaum. ‚Erlösung‘: „Da wußt ich nicht, wie das Leben tut, war alles, alles wieder gut.“ Doch sofort kehrt der leiernde Kanon wieder, erschöpft sich endlich und leitet gleich zum letzten Satz. Wütend führt eine chromatische Triole abwärts, ein Thema aus der „Durchführung“ des ersten Satzes kündigt sich an, alles gärt und tobt und klammert sich an die Haupttonart f-Moll. Über einem Orgelpunkt auf Des die Bewegung der Celli und die Quartenmelodie aus dem ersten Satz. Die Durchführung geht in kühnem Übergang von C nach D; der Aufschwung wird verstärkt durch das siegreich nach D gewendete Quartenthema des ersten Satzes. (Diese Gemeinschaft und

Verwandtschaft der Themen verschiedener Sätze hat Mahler noch stärker ausgebildet als die Vorgänger.) Noch lauterer Aufschwung, die sieben Hörner müssen alles, auch die Trompeten, übertönen. Wie ein Choral des Paradieses klingt nach den Höllenwogen ihr starker Klang. Gerettet!

Man sieht, eine in Gleichnissen deutbare, aber an sich, zum mindesten in ihren Absichten, streng symphonische Kunst. Ein Programm ist nicht nötig. Und von den Abschweifungen des letzten Satzes abgesehen, ist es ein leichtes, auch für die Ausführung nicht allzu schweres, für Mahler ordentlich werbendes Stück. Es reizt, die weiteren Werke kennen zu lernen.

Dagegen fordert die Zweite Symphonie (c-Moll) ein sehr starkes Orchester (allein zehn Hörner), ein Schlagwerk, bei dem außer den beiden Paukern fünf weitere Musiker tätig sein müssen, Orgel, ein Altsolo und vierstimmigen gemischten Chor. Es ist eine Schicksalssymphonie. Jene nachträgliche Deutung Mahlers läßt im ersten Satz den Tod eines Helden ahnen, der in prometheischen Ringen um sein Ideal, um die Erkenntnis des Lebens und des Todes gefallen ist. Da werden alle Tiefen aufgewühlt. Scharf und schneidend hebt mit ruhelosen, sprechenden Bässen ein schier unendlicher Trauermarsch an. Verzehrende Klage der Holzbläser. Plötzlich die Mahler eigene Wendung von Moll nach Dur in Hörnern und Streichern, ganz leise ein erster verheißender Trost. Aber blitzschnell kehren die Erschütterungen des Anfangs zurück. Rollende Bässe versinken ins Unhörbare. Ein lichter Seitensatz, Modulation, die Bässe reißen in den Marschrhythmus hinein, neues Wüten der Leidenschaft. Durchführung. In den Trauermarsch tönt ein Choral, der sich aus düsterer Entschlossenheit zu froher Zuversicht aufschwingt und im letzten Satz wiederkehrt. Aber hier siegt nur die Verzweiflung. Reprise in der Anfangstonart, stark verkürzt, die Motive, wie aneinander gepreßt, wagen kaum sich auszustrecken. Harfen und Bässe leiten die Koda ein, die langsam ansteigt, aber nur einen Epilog sprechen

kann: inpavidum ferient ruinae. Der Dreiklang von C-Dur geht sofort in c-Moll über. (Sechste Symphonie!) Ein rascher Lauf abwärts und der ungeheuere Satz ist zu Ende. Er war zuerst, und vor der übrigen Symphonie, in einer Fassung als „Totenfeier“ vorhanden; die Partitur, datiert Prag (!), 10. September 1888, zeigt ein schwächer besetztes Orchester. Das Ganze ist in geringeren Maßen ausgeführt; die Dauer des Satzes wird mit zwanzig Minuten angegeben. Lange Pause. Dann ein Zwischenspiel in As, Erinnerung, Rückblick. Die Streicher beginnen eine Tanzweise. Ein Horn führt, das Es als Dis deutend, nach H; lebhafte, jugendlich heitere Triolen über einem unbeweglichen Baß. Wieder die Tanzweise mit einem Kontrapunkt der Celli:

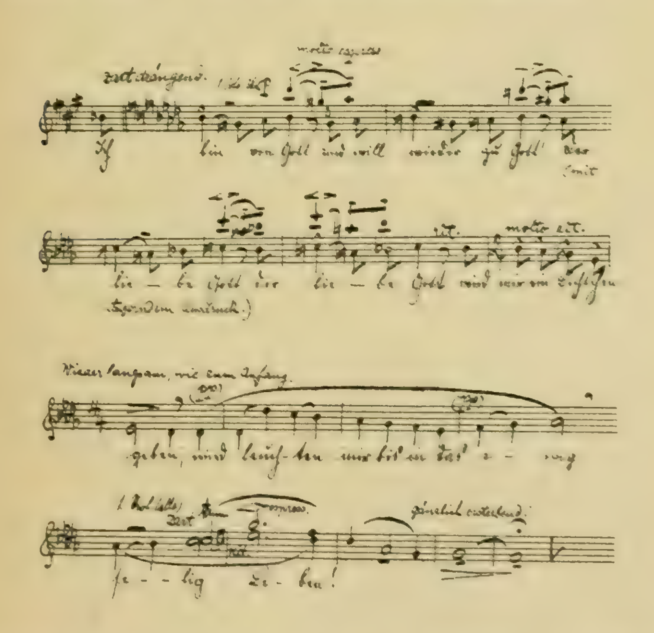


Nach einer dunkleren Variation des bewegten Themas schleicht die Tanzweise zum dritten Male heran, diesmal von den Streichern pizzicato gespielt und durch eingeschobene imitierende Takte ausgedehnt. Auch weiterhin altväterisches Behagen. An Anmut und Lieblichkeit hat der Satz kaum seinesgleichen.

Der nächste, der Form nach Scherzo, c-Moll, ist die Fischpredigt des heiligen Antonius. Ein zweites Erinnerungsbild:

der Held im Mannesalter geht in die Welt hinaus und sieht, wie Dummheit und Gemeinheit, gleich den Fischen des Gedichtes, nicht zu heilen sind. Das fugato beginnende Trio steigt von Stufe zu Stufe, C—D—E, erreicht einen kurzen Ruhepunkt und sinkt nach C zurück — es ist wieder eine Fischpredigt gewesen: Rückkehr des Scherzo. Ein Aufschrei des Ekels, und dann will selbst die unermüdliche Bewegung dieses Satzes nicht mehr hinfließen.

Sie erlischt in C und ohne Unterbrechung beginnt die Altstimme auf Des: „O Röschen rot! Der Mensch liegt in größter Not! Der Mensch liegt in größter Pein! Je lieber möcht ich im Himmel sein!“ Und läßt sich nicht abweisen:



Attacca der fünfte Satz. Ein neuer Schmerz: Tod und Gericht stehen bevor. Aber der Sturm des Orchesters wird von Verheißungen unterbrochen. Ferne Hörner verbreiten den Schrecken des jüngsten Tages. Ganz leise, wie ein Marsch,

der Choral des ersten Satzes. Eine Andeutung des späteren Glaubens- und Auferstehungsmotives. „Die Toten erheben sich und schreiten in endlosem Zuge dahin.... Der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr!" Angst und Hoffnung streiten in der Schar. „Der große Appell ertönt. Die Trompeten der Apokalypse rufen" (es ist fast rührend, wie sich Mahler noch hier an die Kaserne der Jugendheimat, an ihr abendliches Retraite-Signal erinnert). „Mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens. Leise erklingt im Chor der Heiligen und Himmlischen: ‚Auferstehen, ja auferstehen wirst du!' Da erscheint die Herrlichkeit Gottes.... Es ist kein Gericht, es ist kein Sünder, kein Gerechter.... Es ist nicht Strafe und nicht Lohn. Ein allmächtiges Liebesgefühl durchdringt uns mit seligem Wissen und Sein."[13]) Der Chor (mit Sopransolo) beginnt a cappella mit unbeschreiblicher Wirkung. Er singt die Ode Klopstocks; eine Altstimme geht zu Worten von Mahler über: „O glaube, mein Herz, es geht dir nichts verloren! Dein ist, was du gesehnt, dein, was du geliebt, dein, was du gestritten.... Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben.... Sterben werde ich, um zu leben."... In Orgel- und Glockenklang, im Jubel des Orchesters schließt diese „Auferstehungs-Symphonie".

Sie hat von jeher für Mahlers Kunst, für ihre Wahrheit und Schönheit gezeugt. Wie gut sie das Bild des Menschen und Künstlers gibt, beweist, daß Mahler in der Achten Symphonie auf höherer Stufe in ihren Kreis zurückgekehrt ist.

Dennoch ist es nicht richtig, wenn man Mahler, wie es namentlich bei Gedenkfeiern geschehen ist, mit deutlicher „Einschränkung" als den Komponisten dieser Zweiten Symphonie kennzeichnet oder gar nur als solchen gelten läßt. Besseres Verständnis und eifrigere Pflege wäre vielmehr besonders für die späteren Werke, für die Fünfte, Sechste, Siebente, Neunte zu wünschen, auch sie Merksteine auf dem Wege Mahlers. Als „Erfolge" sind sie freilich nicht so sicher.

Wenn er in der Zweiten vom Menschen ausging, so spricht Mahler in der Dritten Symphonie (d-Moll) von und mit der Natur. Noch weiter dehnt sich das Werk, in dem sich, im Sinne Fechners, Steine, Blumen und Tiere beleben, dem Menschen die Weltseele singt. Ein gewaltiger erster Satz steht für sich; seine Aufführung dauert allein drei Viertelstunden. Marschmotive werden kyklopisch in kühnsten Harmonien aneinandergereiht. Starre, unbewegte Natur. Pan erwacht erst allmählich. Die Marschklänge werden in der Durchführung immer härter und roher, als wäre etwas besonders Schlimmes hineingeheimnist. Soli der Trommel und Pauke zeigen Einschnitte an. Die übliche veränderte und verkürzte Reprise, unerschöpflich in neuer Erfindung, neuem Frohsinn, der sich aber erst noch läutern soll. Pause. Als genaueres Beispiel eines mahlerischen Aufbaus gebe ich ein Schema dieses Satzes wieder, wie es der Holländer Johann Wagenaar aufgestellt hat: I. a) Einleitung (Marschtempo); b) Erste Hauptgruppe (Ziffer 2 der Partitur); c) Erstes Zwischenspiel (11); d) Erste Hauptgruppe verändert (13); e) Zweites Zwischenspiel (17); f) Zweite Hauptgruppe (zwei Takte vor 21). II. (Veränderte Wiederholung von I): a) Veränderte Wiederholung der ersten Hauptgruppe; b) Zwischenspiel (35); c) Wiederholung eines Teils der zweiten Hauptgruppe (39); III. Durchführung (besonders aus der zweiten Hauptgruppe gebildet, 43 bis 45). IV. Reprise: (veränderte Wiederholung von I, ohne Zwischenspiele): a) Einleitung (45); b) Erste Hauptgruppe (57); c) Zweite Hauptgruppe (62).

Die übrigen Sätze bilden eine Einheit. Es folgt ein liebliches Menuett, „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“, idyllisch, noch unbewegt. Als dritter Satz die „Ablösung im Sommer“: nun sprechen die Tiere des Waldes untereinander; vom Postwagen, der vorüberfährt, hören sie nur das Horn, die Sprache der Menschen darin können sie nicht verstehen. Über dieses Posthorn hat man viel gelacht. Aber was aus dem bekannten Lied des blasenden Schwagers geworden ist, namentlich da, wo die Hörner dazu kommen und die Es-Klarinetten

Echotöne halten, zeigt, wie Mahler die hier fast aus der Tiersprache genommene alte Weise veredelt. Mit einer lustigen Fanfare, dem österreichischen Militärsignal „Abblasen!", empfiehlt sich die Kutsche, das Waldgespräch beginnt wieder, aber nun sehr verändert und aufgeregt. Immer gröber und derber wird das Getier, quarrt in unermüdlichem Ernst rechthaberisch daher, hört noch einmal das ferne Posthorn und gefällt sich in seinem Singen und Tun bis zum Schluß. Wer mit der Natur gut ist, an die man ja immer denken sollte, wird in diesen Scherzo-Variationen nur der Musik lauschen müssen, und es wird ihm alles „verständlich" sein.

Doch nun kommt, abermals von einer Altstimme getragen, das Wort. Ein Motiv, das gleich zu Beginn der Symphonie erklungen ist, die geheimnisvollen Akkorde, die ihm gefolgt sind, leiten das „trunkene Lied" Zarathustras ein. Der Mensch spricht seine tiefste Lust und Sehnsucht aus: Ewigkeit. Ohne Übergang und Unterbrechung folgt als fünfter Satz ein Lied aus des Knaben Wunderhorn. Ein Knabenchor brummt zu Glockenschlägen sein Bim bam mit, ein Frauenchor singt:

„Es sungen drei Engel einen süßen Gesang;
Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,
Daß Petrus sei von Sünden frei.
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,
Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß:
Da sprach der Herr Jesus: Was stehst du denn hier?
Wenn ich dich anseh, so weinest du mir!"

Eine Altstimme allein (etwa „magna peccatrix"):

„Und sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott?"

(Die Engel im Chor ‚Du sollst ja nicht weinen')

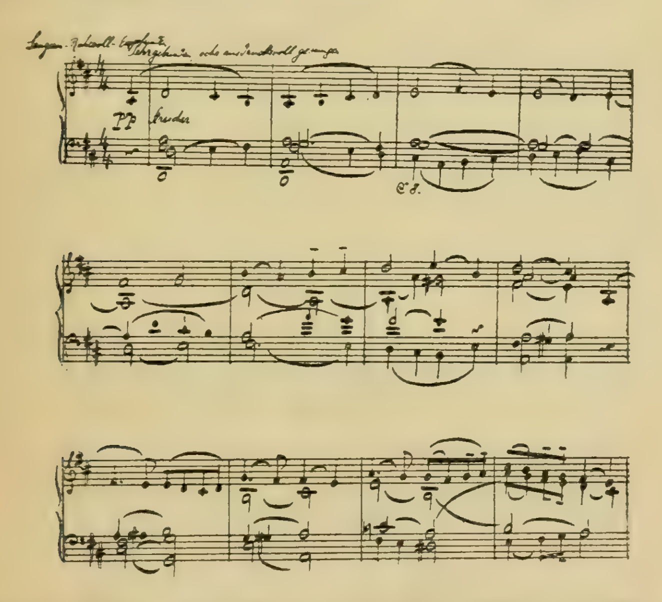
„Ich hab übertreten die zehn Gebot."

Aber da ist Rat:

„. . . Liebe nur Gott in alle Zeit,
So wirst du erlangen die himmlische Freud.

Die himmlische Freud ist eine selige Stadt,
Die himmlische Freud, die kein Ende mehr hat!
Die himmlische Freude war Petro bereit't,
Durch Jesum und allen zur Seligkeit."

Glocken, Harfe und das ganze Orchester mit Ausnahme der Geigen, die in diesem Satz nicht vorkommen, jubeln. Das haben die Engel erzählt. Und Mahler darf es wagen, aus dem Lande Zarathustras gleich in den christlichen Himmel hinüberzugehen. Es sind beides Gleichnisse und nur die Liebe jener Sehnsucht und dieses Himmels bleibt. Von ihr spricht der letzte Satz, ein süßes, erhabenes, ungetrübtes Adagio; seit Beethoven hat es nur sehr wenige seinesgleichen.

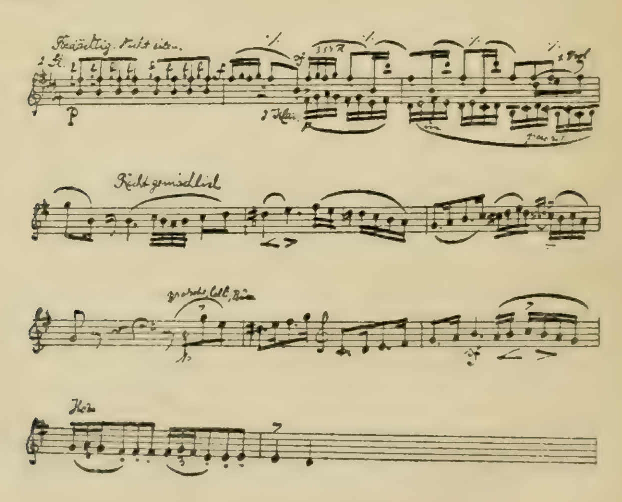


Eine Partiturhandschrift aus dem Jahre 1896 übermittelt noch folgende Zusätze und Bezeichnungen Mahlers: (Zu Beginn) „Der Weckruf"; bei Ziffer 11 „Pan schläft"; bei 12 „Der Herold"; bei 44 „Das Gesindel"; 49 „Die Schlacht beginnt"; 51 „Der Südsturm". Im Nachtlied bei Ziffer 2, Oboe „Der

Vogel der Nacht“ zu. (In der gedruckten Partitur: „wie ein Naturlaut“). Endlich vor dem letzten Satz: „Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß verloren sein“.

Aus einem Brief Gustav Mahlers an Anna von Mildenburg (Steinbach am Attersee, 18. Juli 1896): „Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimnisvolles, das man vielleicht im Traume ahnt. Ich sage Dir, mir ist manchmal selbst unheimlich zumute bei manchen Stellen, und es kommt mir vor, als ob ich das gar nicht gemacht hätte.“

Nach diesen Werken hat Mahler ein ruhigeres, kleineres geschaffen, seine Vierte Symphonie in G-Dur, die man gewöhnlich als heiter bezeichnet. Aber auch sie wird es erst; sie hat sich durch mannigfache Trübungen durchzukämpfen, in ihrem hellen Mittag erfährt man oft den panischen Schrecken. Die Symphonie ist minder schwierig aufzuführen; Holzbläser und Schlagwerk sind etwas stärker besetzt, dafür nur vier Hörner, Posaunen kommen überhaupt nicht vor. Die Verwendung der Instrumente ist meisterhaft und auch sonst ist Mahlers Kunst kaum je größer gewesen als in diesem kleinen Werk. Schon am Anfang ist eine wohlige, aber doch fast vorsichtige Heiterkeit:



Der Satz ist ruhig und gemächlich exponiert; er wird mit größerer Freiheit und Mannigfaltigkeit als alles Frühere durchgeführt, wobei auch drei Takte der Einleitung mit hereinspielen. Plötzlich kommt die Reprise, mitten im ersten Thema beginnend, und damit ist die Freundlichkeit des Anfangs wieder da; am Ende ist der Jubel Mozarts daraus geworden. Aber im zweiten Satz, von Scherzocharakter, erklingt eine Sologeige, deren Saiten um einen ganzen Ton höher gestimmt sind, grell wie eine Fiedel: Nur einer kann so spielen, der Tod. Er ist sehr „gemütlich" und läßt die andern tanzen; sie sollen nur nicht vergessen, wer die Musik macht.... Wenn er den Bogen ruhen läßt, wollen es ihm die anderen Geiger nachtun, sie sind in Dur, aber auch das bleibt unheimlich genug, ähnlich wie in der Fischpredigt. Dazwischen wird es (Trio) etwas freier; doch die gespenstische Weise kehrt zurück und bleibt, ja eine Doppelgänger-Geige tritt auf, etwas minder grell (nicht hinaufgestimmt). Endlich verklingen die gläsernen Stimmen. Der dritte Satz, Poco Adagio, beginnt „ruhevoll", mit einer schon überirdischen Gelassenheit. Immer lebhaftere Variationen zweier Themen, die so plötzlich, wie sie ein Allegro molto erreicht haben, zur Verklärung des Anfangs zurückkehren; nur einmal wird noch, nahe dem Schluß dieses Satzes, das Thema des nächsten und letzten verraten. Er beginnt, „sehr behaglich", und eine Sopranstimme sagt mit kindlich heiterem Ausdruck, „durchaus ohne Parodie", mit Worten aus dem Wunderhorn, daß wir nun wirklich im Himmel sind:

„Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen."

Zurückhaltend und nachdenklich, von Flöten, Hörnern und der Harfe in Quinten und Oktaven begleitet:



Diese als Kehrreim verwendeten Takte sind genau das Sündenbekenntnis „ich hab übertreten die zehn Gebot“ der Dritten Symphonie. Also auch hier noch ein Erdenrest; die Heiligen sind nachdenklich. Aber das Volk im Himmel schmaust. Johannes überläßt ihm sein Lämmlein, Sankt Lukas, der Evangelist, seinen Ochsen, Herodes ist Metzger. Wie im Märchen sind die Tiere sicher wieder gleich lebendig. Wildbret, Fische, Gemüse und Früchte, „die Gärtner, die alles erlauben“: ein rechtes Bauernparadies des Mittelalters. Die Musik hat gleich nach dem Kehrreim mit dem Schellentreiben des ersten Satzes begonnen, Streicher schlagen die Saiten mit dem Holz, der Baß schnarrt in Quinten dazu und nur der Kehrreim kann die himmlische Ausgelassenheit etwas zügeln. Wenn er das drittemal erklingt, geht der Satz leise, fast geheimnisvoll aus G nach E-Dur über. Eine artige Tanzweise tönt herüber, als spielte irgendwo in der Nähe die himmlische Musik:

„Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden ...
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen ...
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten ...“

Sankt Ursula selbst, die strengste der Heiligen, lacht dazu. Sie lacht das „Prälatenlächeln“, wie Mahler einmal gesagt hat,

sogar die Steine, mit unbedingter
Sicherheit als das Centrum seines
Seins empfindet — was Göthe hier
— wieder in einem Gleichniß —
das Ewig Weibliche nennt — nämlich
das Ruhende, das Ziel — im Gegensatz
zu dem ewigen Sehnen, Streben, sich
hinbewegen zu diesem Ziele — also dem
Ewig Männlichen! — die hast ganz
Recht, es als die Liebesgewalt zu
charakterisiren. Es giebt unendlich
viele Vorstellungen, Namen dafür.
(Denke nur, wie das Kind,
das Thier, wie ein niederer
oder ein hoher Mensch lebt und webt)
Goethe selbst bringt hier, je weiter
gegen den Schluß, um so deutlicher eine
unendliche Stufenleiter dieser Gleich-
nisse zur Darstellung: das leiden-
schaftliche Suchen Faust's nach Helena —
und weiter in der Walpurgisnacht, vom
Homunculus — durch Ungewordenen;

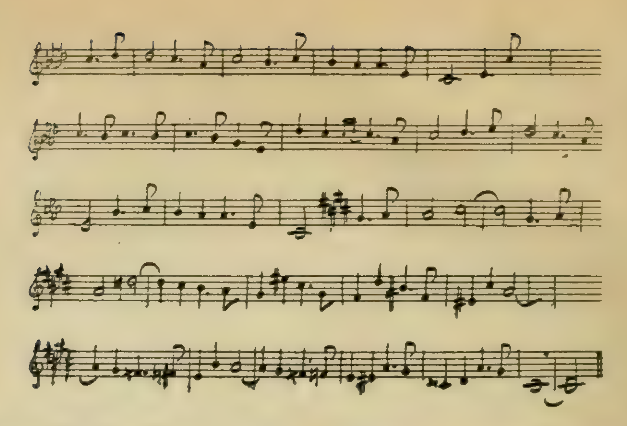
über die mannigfaltigen Entelechien
niederer und höherer Ordnung, unbe-
wußter und reiner durchgestaltet
und ausgesprochen bis zur mater
gloriosa – das ist die Personification
des ewig Weiblichen!
Also direkt mit Anknüpfung an die
Schlußszene spricht Goethe persönlich
seinen Hörern, und sagt:
" Alles Vergängliche (was ich Euch da an
den beiden Abenden vorgeführt habe)
– sind lauter Gleichnisse; natürlich
in ihrer irdischen Erscheinung
unzulänglich – dort aber, befreit
von dem Leibe der irdischen Unzulänglich-
keit wird es sich ereignen, und wir
brauchen dann nicht mehr keine Umschrei-
bung, keinen Vergleich – Gleichnis
dafür – dort ist es eben gethan, was
ich hier zu beschreiben versuchte, was aber
doch nur unbeschreiblich ist: Und

das gütige, steinerne Lächeln der Prälaten- und Rittergrabmäler in alten Kirchen, das Lächeln der Überwinder.

In einem Brief an Göhler betont Mahler besonders den thematischen Zusammenhang eines jeden der ersten drei Sätze mit dem letzten.

Die nächsten Symphonien Mahlers, die Fünfte, Sechste und Siebente, bilden so gut wie die von Eins bis Drei eine Einheit für sich. Bruno Walter erzählt von einem Traum, in dem er Mahler an immer anderer Stelle eines Gebirges immer höher emporstreben sieht.[1]) Das ist ein „Wahrtraum“. Nach dem Ringen der Zweiten und Dritten, dem Waffenstillstand mit den nur leise mahnenden Dämonen in der Vierten Symphonie rauscht der Schwall des irdischen Lebens in der Fünften um so gewaltiger und will durchmessen sein. So beginnt die Fünfte Symphonie mit dem Epilog nach einem großen Schmerz und schwingt sich durch diesen Schmerz hinauf. „Ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und dem ewigen Lachen.“ (Aus einem Jugendbrief Mahlers.) Aber in der Sechsten hat das Geschick kein Erbarmen; es ist das einzige Werk Mahlers, das in wildester Verzweiflung endet. In der Siebenten ist er auf hohen Bergen, der Erde fern, und sieht, ein Genesener, zu ihr hinab. Dreimal der Kampf mit dem Geist der Schwere; zugleich ein neuer Kampf um die eigene Technik, um die neuen Mittel, der immer größere Erkenntnisse bringt. Damit habe ich wieder „gedeutet“. Von Programmen ist hier nicht einmal der Schein, die Form wird, am reinsten in der Sechsten, die regelrechte, „klassische“. Die Möglichkeit einer Gleichnisdeutung aber wird uns auch durch diese schwierigen Werke leichter hindurchführen.

Die Fünfte Symphonie eröffnet eine lange, düstere Fanfare in cis-Moll, die in einen strengen Trauermarsch mündet. Eine Wendung nach As (Gis als Dominante von Cis) mit der Fortsetzung:



Leidenschaftliche Klage eines Zwischensatzes mit obstinaten Bässen. Wiederkehr des veränderten Trauermarsches, der deutlich in ein Motiv der Kindertotenlieder ausklingt; ein zweiter Zwischensatz, Variation des ersten, und eine Coda von wenigen Takten beendet den mehr liedartigen und exponierenden Satz. Wie eine große Durchführung dazu rast der zweite einher. Aus einer Bratschenstimme des früheren zweiten Zwischensatzes entwickelt sich das Thema, Seitensatz wird dieser Zwischensatz selbst, genau im Tempo des Trauermarsches. Das Wiederholungszeichen nach der Exposition, in der Studienausgabe der Partitur noch enthalten, ist gestrichen, und die Durchführung beginnt. Sie wird unterbrochen durch eine Stelle aus dem Trauermarsch. In der Reprise verbindet das schneidende Nonenmotiv des Anfangs alles miteinander, verwischt und verrückt die Themen. In der gleichsam neuerlich schürfenden Coda zwei Steigerungen nach D, auf dem Höhepunkt ein Choral, aus dem der Sieg des letzten Satzes leuchtet. Schluß in Moll, wie irrlichternd. Danach eine lange Pause. Ein ungeheures Scherzo bringt die Überwindung; an Größe des Wurfs, an harmonischer und besonders kontrapunktischer Kunst ist es etwas selbst bei Mahler noch Unbekanntes. Die Melodie verleugnet die Tanzweise nicht. Vierter und fünfter Satz hängen auch thematisch zusammen. Ein beinahe verzärteltes Adagietto,

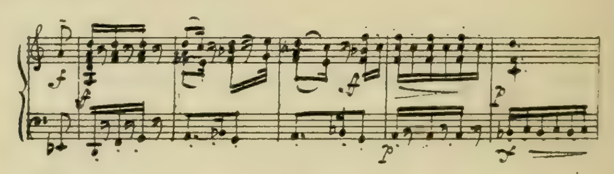
nur für Streicher und Harfe geschrieben, und gleich anschließend ein Rondo-Finale. Dieses ist einer der kompliziertesten Sätze Mahlers. Das zweite Hauptthema tritt als Fuge auf und zwingt immer neue Motive in die Fugenform hinein. (Tripelfuge!) Eines davon scheint, sehr bezeichnend, aus dem Lied „Lob des hohen Verstandes“ herzukommen. Wenn die Fuge das zweitemal beginnt, zeigt ein Kontrapunkt eines der Hauptthemen der Achten Symphonie. Für diesmal wird das erneuerte Adagietto daraus. Eine Durchführung in den Gigantenmaßen der ganzen Symphonie, dritte ganz veränderte Wiederholung des Rondos, jauchzender Schlußchoral wie im zweiten Satz und Ende in D nach übermütigen Ganztonfolgen.

Die Änderungen, die Mahler in der Instrumentation dieser Symphonie vorgenommen hat — er änderte unablässig bei allen Proben und war der Schrecken der Kopisten und Verleger —, sind bei der Fünften so bedeutend, daß sich der Verlag Peters veranlaßt sah, eine „Neue Ausgabe“ der Partitur herauszugeben. Sie mit der ersten Fassung zu vergleichen, ist mehr als lehrreich. Aus Briefen Mahlers an Göhler scheint hervorzugehen, daß er nur noch diese neue Partitur anerkennen wollte; immer wieder wundert er sich über die „schülerhafte Instrumentation“ der alten, die ihm nachgerade völlig unfaßbar vorkomme, als hätte er nie die Erfahrungen von vier früheren Werken hinter sich gebracht.

Die Sechste Symphonie (a-Moll) ist bei Aufführungen als tragische bezeichnet worden. Ein Dur-Dreiklang, der sich diminuendo nach Moll wendet, meist von klopfenden Paukentönen getragen, zieht sich als Leitmotiv durch das Werk, erscheint wie eine Schicksalsmacht, zugleich ein Sinnbild der harmonischen Unrast. Die alte Form der Symphonie ist hier unter allen Werken Mahlers vielleicht am strengsten gewahrt, wenn auch gewaltig gesteigert. Die Mittel sind besonders groß; Blechbläser und Schlagwerk regieren das Orchester, und die Wucht der Tonmassen scheint wie gegen äußere Feinde gerichtet. Es ist

das leidenschaftlichste, verzweifelteste, ein mit sich kämpfendes, sich selbst überbietendes Werk. Die Verwandtschaft, aber auch der gleiche Charakter, die gleiche Schattenfarbe der Motive ist noch ausgeprägter als sonst. Nirgends ein erlösendes Dur, das erhalten bliebe. Geheimnisvolle Dämmerklänge mischen sich in die unbarmherzigen Marschrhythmen des ersten Satzes; Celesta, geteilte Geigen und ferne Herdenglocken ertönen wie eine Äolsharfe an stillen Vormittagen, wenn die vorübergehende Zeit sie schlägt; ein Choral erklingt; aber in der rohen Wucht dieses Vorwärtsdrängens geht alles unter.

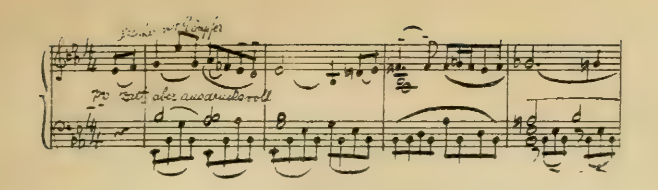
Die von Mahler endgültig bestimmte Reihenfolge der Mittelsätze ist: Scherzo vor dem Andante. Im Scherzo schlägt ein grimmer Humor um sich.



Aber er ist unfrei. In skurriler Folge der Einfälle zeigt sich die Zuflucht eines „altväterischen“ Trios.



Das rückkehrende Scherzo wird um so gespenstischer. Im Andante, das die Stimmung des Adagietto der Fünften Symphonie noch ernster und schöner vermittelt, ist eine karge Ruhe.



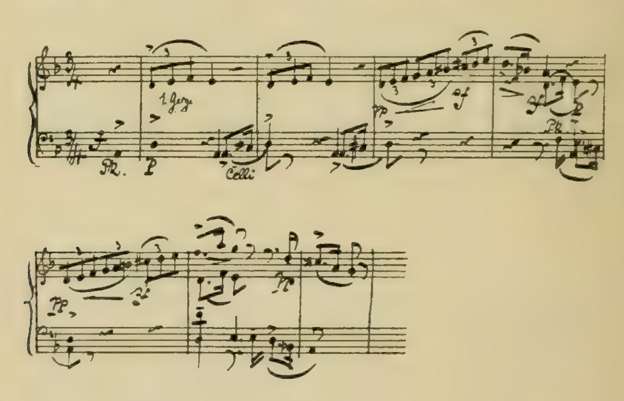
Einen Augenblick wird es sogar pastoral-idyllisch. Ein Finale von der Dauer einer halben Stunde übertrumpft alle Ausbrüche des ersten Satzes. Die erste Durchführung bricht mit einem furchtbaren Schlag des ganzen Orchesters ab, zu dem der dumpfe Hammer hinzukommt, wie ein fallender Baum. Der Marschrhythmus der beginnenden Symphonie leitet eine weitere Durchführung ein. Sie sucht Beruhigung. Ein zweiter Schlag dröhnt. Wiederholung alles Schreckens, jeder Versuch, die Nacht zu zerreißen, wird von einem unablässig brüllenden Sturm vereitelt. Ein langer, starker Orgelpunkt auf A setzt ein Ziel. Immer langsamer wird die Bewegung, das Leitmotiv Dur-Moll und die klopfenden Schicksalsschläge triumphieren.

In der Siebenten Symphonie (e-Moll), die auch noch recht selten gespielt wurde, ist Mahlers Kunst, wie mit einem Ruck, noch weit größer geworden. Sie zeigt die höchste Meisterschaft im Technischen und die Reife einer heroischen Überwindung. Die Wirkungen sind zauberhaft. Das Werk, gekennzeichnet durch zwei „Nachtmusiken“ als Zwischenspiele, ist ein einziges großes Nachtstück, weniger in der Art Hoffmanns als vielmehr — das drängte sich mir bei der Uraufführung in Prag auf — ein Nachtstück aus dem Lande und aus der Kunst Segantinis. Und sonderbar: als Mahler bei einer Probe in München die Herdenglocken „rechtfertigen“ wollte, erklärte er dem Orchester, sie sollten nichts Pastorales schildern, sondern gewissermaßen der letzte ferne Gruß sein, der zu einem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde her dringt. Die

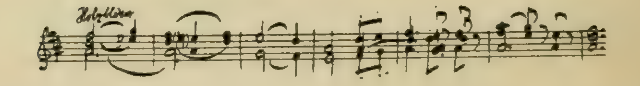
Stimmung ist in den ersten Takten der Einleitung gegeben (Mahler: „hier röhrt die Natur“):



Die Einheitlichkeit, die Wucht und Steigerung des Satzes ist selbst bei Mahler vereinzelt. Erste Nachtmusik, marschartig, aufgescheuchte Vögel rufen aus dem Schlaf. Stimmung der sogenannten Nachtwache von Rembrandt, wie Mahler selbst gesagt hat. Ein Scherzo, „Schattenhaft“:



Trio, etwas heller:



Wild und toll zu Ende. Ein weiteres Intermezzo, zweite Nachtmusik, mit Gitarre und Mandoline, wie ein Ständchen; freie Variationen. Und dann ein Finale, das schon ein Gang in den Morgen ist, wenn die Sonne über Firnschnee aufgeht; ein

Gleichnis für solche, die es erlebt haben... Wie ferne Bergspitzen, gerade bevor das erste Licht der Sonne darauf leuchtet, groß und nahe sind die Gipfel dieser Musik; und von einem zum andern die herrlichsten Linien, Falten, Abgründe und kontrapunktischen Durchschneidungen. Auch die Morgenglocken des Tales sind schon wach. Trunkenen Schrittes geht es weiter, aufwärts. Erinnerungen an die Nacht werden in die Helle hinausgerufen. Die Zinnen färben sich purpurrot, und alle gespenstischen Aspekte ändert das Morgenlicht.

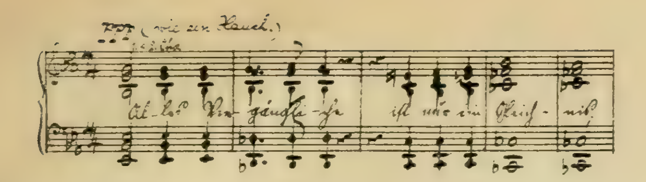
Aber je mehr mich diese Symphonie traf, desto lieber wurde mir meine Gleichnisdeutung. Ein Werk, das aufwärts führt, vorwärts, in neues Land, in eine reiche Zukunft der Musik so deutlich weisend. Möchte doch vielen und öfter die Erkenntnis fruchtbar werden!

Die Achte Symphonie ist mit den größten Mitteln, die Mahler je angewendet hat (außer dem starken Orchester ständig zwei gemischte Chöre, ein Knabenchor und sieben Solisten), mit der Einsicht und Reife, wie sie zwei Jahrzehnte dem Künstler und Menschen mehrten, eine Rückkehr zu den Problemen seiner Zweiten. War dort die Verheißung selbsterworbenen Schutzes vor Tod und Vernichtung gegeben, die Gewißheit der Unsterblichkeit als Antwort auf die Frage des Todes verkündigt worden, so wird nun nach inbrünstigem Flehen die Erlösung durch Werk und Liebe von einem mystischen Chor geoffenbart, aus einer Welt, der alles Vergängliche nur Gleichnis ist. Die Vereinigung der lateinischen Kirchenhymne mit der letzten Szene des zweiten Faust ist, den herrschenden Chören zum Trotz, eine Symphonie, was allein schon die ausgeprägte Sonatenform des ersten Satzes beweisen würde; eine Symphonie, die eben die menschlichen Stimmen als Instrumente verwendet[14]), ohne sie wie Instrumente zu behandeln; sie wetteifern nicht mit den Instrumenten des Orchesters, vielmehr ist gerade der Chorsatz von wunderbarem Klang. Dem sehnsüchtigen, in brausendem Marschrhythmus vorgetragenen, mit größter Eindringlich-

keit über eine Fuge gesteigerten Hymnus „Veni creator spiritus“[15]) folgt als Erwiderung, als Erfüllung Faustens Himmelfahrt, in einem einzigen Satze, dem „Zweiten Teil“



Adagio, Scherzo und Finale. Heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt, beginnen an der Stelle „Waldung, sie schwankt heran“. Und nun schweben Himmelsvisionen her, bei deren Bildern man, wie Goethe, an die Kirchhofsfresken von Pisa, an Dante und Swedenborg denken mag. Pater ecstaticus (etwa Franziskus von Assisi) und Pater profundus (Dominicus) zuerst, dann — die Stelle des Pater seraphicus ist übergangen — die Engel, Faustens Unsterbliches tragend. Ihr „Gerettet“ ist getreu das Gegenstück des „Accende lumen sensibus“, und die großartige Verwandtschaft und Gemeinschaft der Themen des ersten und zweiten Teils wird nun in ihren Beziehungen ganz deutlich. Wenn etwa die vollendeteren Engel singen: „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich“, so ist es die Wiederkehr des Motivs bei „infirma nostri corporis“. Überall beginnt ein Triumph der Erlösung über die Mittel der Bitte. Eine der Büßenden, sonst Gretchen genannt, weist auf den Ankömmling, der sich rasch der himmlischen Kraft ergibt und von ihr getragen wird. Es erklingt: „Imple superna gratia, quae tu creasti pectora.“ Die Weisen werden Toren im Himmel, und Toren, das liebeverklärte Mädchen, werden Weise. So fleht nun sie: „Vergönne mir, ihn zu belehren!“ Und die Hymne „Veni creator spiritus“ hebt an.[16]) Von Wort zu Wort, von Ton zu Ton schlingt sich die Allgemeinschaft. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.



Eine letzte Steigerung, eine Steigerung der Steigerungen, führt vom ersten Flüstern dieses Chorus mysticus zu einem neuen Ausbruch unerhörten Klangtriumphes, und an das bedeutungsvoll wiederholte „Ewig“ und „Hinan“ schließt sich, in die Majestät des Himmels gefriedet, der ruhelos schreitende Bittgesang des ersten Anfangs als breiter, brausender Choral.

Wie unablässig sich Mahler um den tiefen, von den meisten nur so hingenommenen Sinn dieser letzten Verse Goethes bemüht hat, wie er ihn den heiligsten Rätseln künstlerischer Schöpfung gesellt, zeige diese Stelle eines Briefes, den er (1909) an Frau Alma Maria schrieb:

„.... Nun, mit Deutungen eines Kunstwerkes hat es seine eigene Bewandtnis, wie Du ja von der bildenden Kunst her weißt! Das Rationale daran (das heißt das vom Verstand Aufzulösende) ist fast immer das nicht Wesentliche: und eigentlich ein Schleier, der die Gestalt verhüllt. — So weit eben eine Seele einen Leib braucht, — es ist ja gar nichts dagegen zu sagen — muß der Künstler seine Mittel zur Darstellung aus der rationalen Welt herausgreifen. Dort, wo er selbst noch nicht zur Klarheit, oder eigentlich zur Ganzheit durchgedrungen, wird das Rationale das Künstlerische, Unbewußte überwuchern und zur Ausdeutung übermäßig auffordern. Der Faust ist nun allerdings ein rechtes Gemisch von alledem — und wie seine Schaffung ein ganzes langes Leben umfaßte, so sind nun auch die Bausteine, aus denen er sich zusammensetzt, recht ungleich, und oft bloßes Material geblieben. Das macht, daß man dem Werk auf verschiedene Art und von verschiedenen Seiten beikommen muß. — Aber die Hauptsache

ist doch das künstlerische Gebilde, das sich in dürren Worten nicht ausdeuten läßt. Die Wahrheit ist für jeden — und für jeden zu verschiedenen Epochen verschieden — anders geartet; so wie es mit den Symphonien Beethovens ist, die auch für jeden — und zu jeder Zeit — immer wieder etwas Anderes und Neues sind. [Original: ist.] — Soll ich Dir nun sagen, in welchem Stadium sich gegenwärtig meine „Rationalität" diesen Schlußversen gegenüber befindet, so will ich also versuchen — ob es gehen wird, weiß ich nicht: Also: diese 4 Zeilen nehme ich in engster Verknüpfung mit dem Vorangegangenen — als direkte Fortsetzung der letzten Zeilen einerseits — und andererseits als Spitze der ungeheueren Pyramide des ganzen Werkes, welches uns eine Welt in Gestalten, Situationen, Entwicklungen vorgeführt hat. Alle deuten, — zuerst ganz schattenhaft — und von Szene zu Szene (besonders im 2. Teil, wo der Autor selbst dazu herangereift war) immer bewußter auf dieses Eine, nicht Auszudrückende, kaum Geahnte, aber innigst Empfundene!

Alles ist nur ein Gleichnis für Etwas, dessen Gestaltung nur ein unzulänglicher Ausdruck für das sein kann, was hier gefordert ist. Es läßt sich eben Vergängliches wohl beschreiben; aber was wir fühlen, ahnen, aber nie erreichen werden (also was hier nie Ereignis werden kann), aber das hinter allen Erscheinungen Dauernde, Unvergängliche, ist unbeschreiblich, das was uns mit mystischer Gewalt hinanzieht — was jede Kreatur, vielleicht sogar die Steine, mit unbedingter Sicherheit als das Centrum ihres [Original: seines] Seins empfindet — was Goethe hier — wieder in einem Gleichnis[17]) — das Ewig Weibliche — nämlich das Ruhende, das Ziel — im Gegensatze zu dem ewigen Sehnen, Streben, sich Hinbewegen zu diesem Ziele — also dem Ewig Männlichen! — Du hast ganz recht, es als die Liebesgewalt zu charakterisieren. Es gibt unendlich viele Vorstellungen, Namen dafür — (denke nur, wie es das Kind, das Thier, wie es ein niederer oder ein hoher Mensch lebt und webt) — Goethe

selbst bringt hier, — je weiter gegen Schluß, immer deutlicher eine unendliche Stufenleiter dieser Gleichnisse zur Darstellung: das leidenschaftliche Suchen Fausts nach Helena — immer weiter, in der Walpurgis-Nacht, von Homunculus — dem noch Ungewordenen, über die mannigfaltigen Entelechien niederer und höherer Ordnung, immer bewußter und reiner dargestellt und ausgesprochen, bis zur mater gloriosa — dies ist die Personification des ‚Ewig Weiblichen!

Also direkt mit Anknüpfung an die Schlußszene spricht Goethe persönlich seinen Hörer an und sagt:

‚Alles Vergängliche (was ich Euch da an den beiden Abenden vorgeführt habe) — sind lauter Gleichnisse; natürlich in ihrer irdischen Erscheinung unzulänglich — dort aber, befreit von dem Leibe der irdischen Unzulänglichkeit wird es sich ereignen, und wir brauchen dann keine Umschreibung mehr [Original: dann mehr keine Umschreibung], keinen Vergleich — Gleichnis — dafür — dort ist es eben gethan, was ich hier zu beschreiben versuchte, was aber doch nur unbeschreiblich ist: Und zwar, was?! Ich kann es Euch wieder nur im Gleichnis sagen:

Das Ewig Weibliche hat uns hinangezogen — wir sind da — wir ruhen — wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, erstreben konnten. Der Christ nennt dies „die ewige Seligkeit“ und ich mußte mich dieser schönen und zureichenden mythologischen Vorstellungen als Mittel für meine Darstellungen bedienen, — der adäquatesten, die dieser Epoche der Menschlichkeit zugänglich sind. —

Hoffentlich habe ich mich deutlich ausgedrückt. Bei solchen unendlich zarten und, wie gesagt, unrationalen Dingen liegt immer die Gefahr eines Wortgewäsches nahe. Drum haben alle Kommentare etwas so zuwideres.“

Letzte Zeit und letzte Werke

Die Achte Symphonie in München — Amerika — Mahlers Tod — Das Lied von der Erde — Die Neunte und die Zehnte Symphonie

Mit dem September des Jahres 1910 begannen in München die Gesamtproben zur Achten Symphonie. Mahler kam nach einem kalten Regensommer aus Toblach, von der Arbeit ermüdet und fast krank. Doch gewann er sofort seine wunderbare Kraft, und die an diesen täglich zweimal erneuten Anstrengungen teilnahmen, fühlten beglückt, wie das Werk mit ihnen wuchs. Die Chöre von Wien und Leipzig kamen herbei; die Solisten stellten sich ein. Aber was wollten sie alle gegen die Freude und Begeisterung der Kinder aus der Münchner Zentral-Singschule, die längst mit Mahler herzliche Freundschaft geschlossen hatten! Auf der Gasse begrüßten sie ihn mit fröhlichen Rufen, er aber hatte bei jeder Gelegenheit Lob und rührendes Verständnis für sie. Für die beiden Aufführungen waren zweimal dreitausend Plätze — so viel faßte die große Halle der Ausstellung — verkauft; Freunde, Anhänger, Beurteiler, Gegner waren aus aller Welt gekommen. Hier zeigte sich zum ersten Male, daß die Lebenden eine Ahnung von der Erscheinung Gustav Mahlers hatten. Und als er am Abend des 12. September vor seine tausend Mitwirkenden trat und den Stab hob, hemmte ihn durch Minuten der rauschende Jubel einer festlichen Menge. Dann war es still. Und dann .... Der letzte Ton verklang. Die Stille hielt an. Plötzlich brachen die Viertausend, Hörer wie Ausführende, los, und dieser Sturm währte fast eine halbe Stunde. Man wich nicht, und Mahler mußte kommen, immer wieder kommen. Da war es auch mit

der Haltung der dreihundert Kinder vorbei. Sie rannten von allen Seiten auf den ganz hilflosen Sieger zu, reichten ihm Blumen, klammerten sich an seine Hände. Draußen warteten die Wagen; aber als Mahler kam, ein kaum je verkostetes Glück auf dem Antlitz, fand sich nur langsam ein Weg für ihn durch die noch immer erregten Scharen. Die Freude des zweiten Abends war nicht geringer. Mahler hatte, so schien es, die Höhe seines Lebens und seines Ruhmes erreicht.

Es schien. Müde schied er von München, das ihm so viel gegeben hatte (und unbillig wäre es, hier der Verdienste Emil Gutmanns zu vergessen, der die Aufführungen angeregt, veranstaltet, durchgesetzt hat; Mahler verlor gar manchmal Mut und Geduld); der „kritische" Wiederhall dieser Tage aber war trüb. Zwar, die alten Freunde waren geblieben, aber die alten Gegner auch, wenn sie gleich mit viel mehr Respekt sprachen. Was in diesem Buch über das Verhältnis des Genius zu seiner Zeit und zu seinen Aburteilern gesagt worden ist, traf ein weiteres Mal ein. Als Zeugen rufe ich den Straßburger, jetzt Breslauer Universitätsprofessor Robert Holtzmann auf, dessen Studie „Mahlers Achte Symphonie und die Kritik"[18]) dem großen Durcheinander gerecht wird. Holtzmann erörtert darin auch die von einzelnen Gegnern neuerlich aufgeworfene Rassenfrage. Und diesmal war Mahlern nicht bloß jüdisch-, sondern auch romanisch-oberflächliches Musizieren vorgehalten worden. Dem Mann, der mitten im deutschen Kulturkreis webte und schuf, sollte also deutsches Wesen unerreichbar sein; romanisches aber mochte er sich, man verriet nicht wie, immerhin angeeignet haben. Gegen den Materialismus und die Schrullenhaftigkeit dieser Theorien findet Holtzmann sehr kluge Worte und er findet sie schließlich nicht minder gegen eine allzuhohe Schätzung der Kritik überhaupt: es wird vielleicht nötig sein, über das Wesen der deutschen Musikschriftstellerei bald einmal mehr zu sagen.

Mahler blieb kurze Zeit in Wien und erwarb ein Grundstück im Gebirge des Semmerings, wo er sich, in der Nähe der Stadt

und doch in ruhiger Natur, ein Haus, eine Stätte für neue Arbeit, erbauen wollte. Mit den Plänen war er, waren die Seinen den ganzen Winter beschäftigt. Schon im Oktober fuhr er diesmal nach Amerika. Dort begann die zweite Spielzeit des Philharmonischen Orchesters unter seiner Leitung. Im ersten Jahre hatte die von ihm in schwerer künstlerischer und materieller Bedrängnis übernommene, übrigens völlig umgestaltete Körperschaft 46 Konzerte gegeben; diesmal sollten es 65 sein, da man sich von der größeren Zahl besseren Gewinn versprach. Mahler hatte gegen wenig höheres Entgelt eingewilligt, und so drückte bald die Last vielfältiger Tätigkeit. Wäre es nur diese Last gewesen! Aber während sich Anfälle des Leidens vom Sommer und Herbst (Angina) wiederholten, kamen Zwistigkeiten mit der Vorstehung der Philharmonischen Gesellschaft hinzu. Gewiß ist Mahler auch in Amerika kein bequemer Herr gewesen. Er forderte im Dienste der Werke alles Erreichbare und er tat das nicht mit weltlicher Geschicklichkeit, die er sein Leben lang nie gekannt hatte. Ja er ließ auch manches schroffe Wort aufschnellen, das bei ihm nicht vorbedacht und rasch vergessen war, während es die Getroffenen bewahrten und in sich steigerten. Unter den Damen des Vorstandes — Damen hatten die Mittel des Unternehmens zusammengebracht — gab es ehrgeizige, die zwar in künstlerischen Dingen wenig Bescheid wußten, aber um so lieber dreinsprechen wollten. War dieses Pochen auf materiellen Einfluß vielleicht amerikanisch, so fühlt man sich dagegen durchaus an Wien oder andere Stätten der alten Welt erinnert, wenn später eine amerikanische Zeitung schreiben konnte: „Perhaps .. if .. he had gone to afternoon teas, he would have been more popular and would be alive to-day.“ Amerikanisch war (damals) die Übermacht der Musiker-Vereinigung, die rein künstlerische Angelegenheiten nur zu häufig vom Standpunkt einer einheimischen Gewerkschaft behandelt sehen wollte. Doch gebietet die Gerechtigkeit, anzuerkennen, daß man auch in Amerika Mahlers Größe erkannt hat, daß er dort seine Getreuen hatte wie überall, und

neue, aber nicht minder sichere Freunde (mit besonderem Eifer verteidigte und unterstützte ihn Mrs. Untermyer von der Vorstandschaft der Philharmonic Society); und daß er, wie oft er sich auch über so manches Überseeische unmutig geäußert hat, doch die Arbeit in New-York einem „Gastdirigieren“ von Stadt zu Stadt in Europa oder gar einem untätigen Zusehen in Wien mit gutem Grund vorzog. Zwei Stellen aus Briefen Mahlers aus Amerika sollen hier immerhin angeführt sein: „Die Menschen hier sind ungeheuer frisch. Alle Roheit und Unbelehrtheit sind Kinderkrankheiten. Die Gemeinheit und Verlogenheit rührt nur von unsern lieben eingewanderten Landsleuten her. Hier herrscht nicht der Dollar — er ist nur leicht zu verdienen. Man hat hier nur vor einem einzigen Ding Respekt: Wollen und Können!“ Und: „Wir beide haben sehr großes Gefallen an diesem Lande gefunden. ... In allem liegt Zukunft.“ [19])

Aber um die Mitte des Februar gab es wieder Verwirrung. Ohne Mahlers Wissen und gegen seinen Willen hatte man den von ihm sehr geschätzten Führer der zweiten Geigen entlassen. Er erreichte zwar, daß dieser Musiker sofort wieder aufgenommen wurde. Aber in der Aufregung mahnte das alte Herzleiden, das, durch die übergroße Arbeit eines Lebens, die flammende Ungenügsamkeit eines Helden und nicht zuletzt durch den Kampf mit der menschlichen Dummheit und Bosheit hervorgerufen, schon in Wien bemerkt worden war. Dazu kam eine neue Angina. Fieberkrank dirigierte er noch am einundzwanzigsten, dann brach er zusammen. Noch blieben 17 Konzerte übrig, die Mahlers erster Konzertmeister und Freund Theodore Spiering übernahm. Eben wegen des Herzleidens galt der Zustand des Kranken sogleich als hoffnungslos. Doch wagte man die Überfahrt nach Europa, um in Paris eine Behandlung mit Serum zu beginnen. Sie hatte aber keine Wirkung, so viel Chantemesse auch versuchte. Die Reise war zu Beginn des April geschehen, und in diesem Monat verschlimmerte sich sein Leiden von Tag zu Tag. Schließlich ließ seine

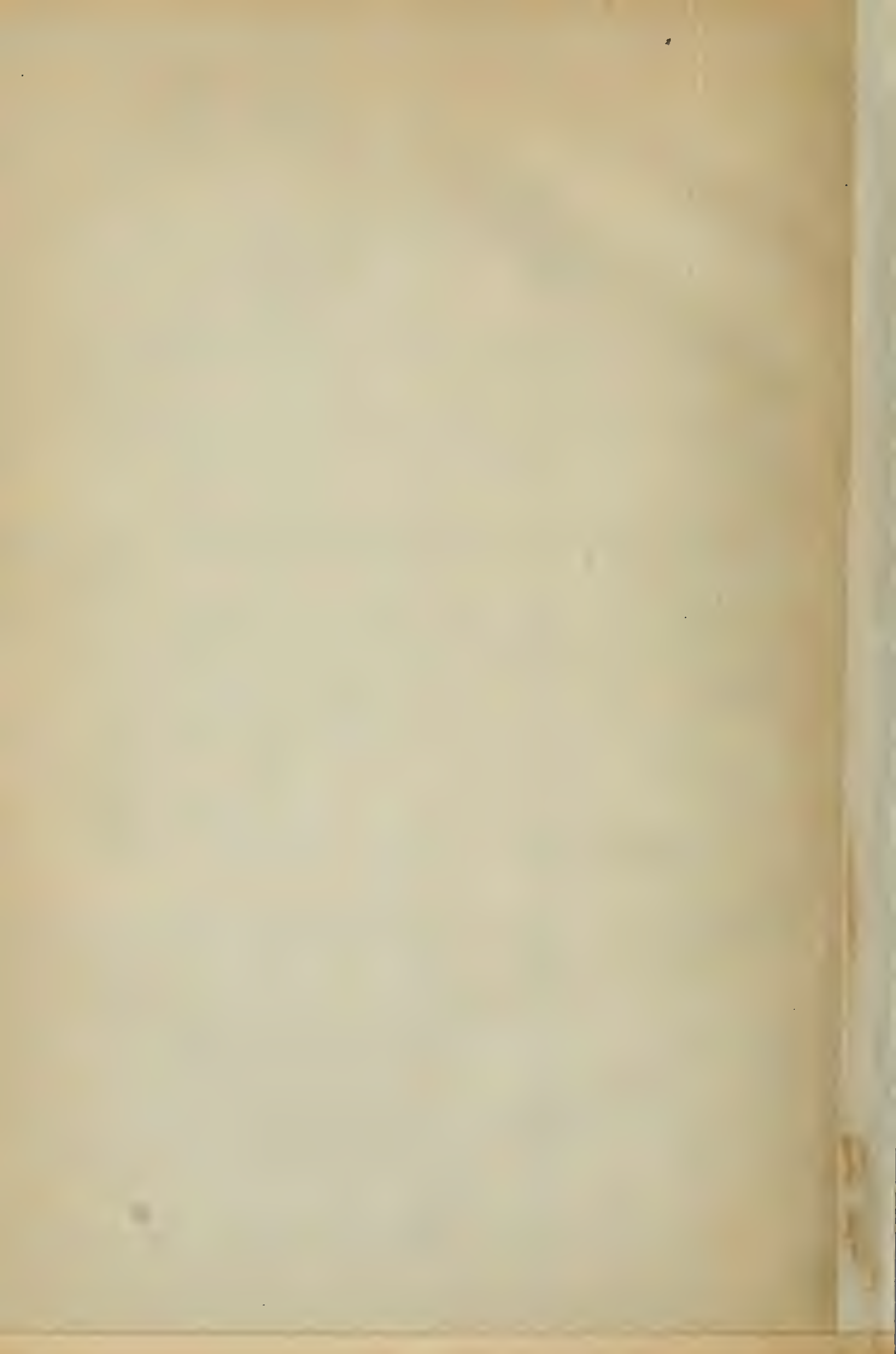
Frau den Wiener Kliniker Chwostek nach Paris kommen. Es tat Mahlern wohl, wieder mit einem Arzt deutsch sprechen zu können; im Fieber fiel ihm der Gebrauch des Französischen schwer. Auch Chwostek sah keine Möglichkeit der Rettung mehr, aber er hoffte Linderung, wenn der Kranke in eine ihm bekannte Umgebung käme. Und schon die Ankündigung, daß er überhaupt noch reisen könne, der Zuspruch eines neuen, lebenskräftigen und zarten Menschen, gab ihm noch einmal, wenn auch vielleicht nur zum Scheine, Mut. Zudem hatten ihn viele in Wien durch mancherlei Kundgebungen ihrer Teilnahme versichert; Lehrer der Universität, das Orchester der Hofoper, Künstler von Namen hatten besorgte Grüße gesendet und ihn damit herzlich erfreut. So traf sich Mahlers Gewißheit, zu Freunden heimzukehren, mit der Meinung des Arztes. Daß er in Gefahr sei, wußte er; ja er gab sich vielleicht innerlich selbst auf. Doch ist es gerade in solcher Verfassung menschlich, dem Verhängnis durch Flucht zu begegnen. So wurde er unter vielen Schwierigkeiten in ein Wiener Sanatorium gebracht. Die rührsamen Betrachtungen über diese letzte Fahrt wären besser unterblieben. Er wollte gar nicht „nur in Wien sterben". Und hätte ers gewollt: welcher Stolz, daß in einer Stadt, die den Lebenden nicht leben ließ, der Sterbende, verehrt und berühmt, wenigstens sterben durfte!

Am Morgen des 18. Mai gab man plötzlich Hoffnung. Nachmittag begann der Verfall, und eine Lungenentzündung führte rasch zum Tod. In der Nacht um elf Uhr ist Gustav Mahler gestorben, noch nicht einundfünfzig Jahre alt.

Nun war freilich überall das Gewissen wach und in der Flut von Worten, die man über die Leiche ergoß, zeigte man Achtung, Reue, Liebe. Es ist in den überstürzten und gar erst in den vorbereiteten Nachrufen sehr Schönes über Mahler gesagt worden. Aber noch mehr Vertracktes; und manche blieben auch angesichts des Todes unverbesserlich. Andere wieder, besonders in dem wandelbaren Wien, taten frisch und froh, als ob sie von Anfang an dabei gewesen wären, und nicht,



Partiturseite der achten Sinfonie
mit freundlicher Erlaubnis der Universal-Edition in Wien.



als es noch Zeit war, aus „Hetz“ oder sonst aus „Gründen“ Ärgernis gegeben hätten. Genug, Mahler war tot; nun konnte er keinen mehr stören, nun durfte er füglich ein Großer sein.

Indessen wurde die Leiche zur Beerdigung nach dem Friedhof von Grinzing gebracht, einem kleinen dörflichen Vorort am Fuße der äußersten Hügel des Wiener Waldes. Sie war in einem Kapellchen aufgebahrt, das gerade groß genug war, den Sarg und die ersten Kränze zu bergen. Die übrigen, von überall her, wo Mahler bekannt und geliebt war, mußte man, so groß war ihre Zahl, längs des ganzen Weges zum Grabe seines Töchterchens aneinanderreihen; denn neben seinem Kind hatte er ja ruhen wollen. Drei Inschriften sind mir besonders aufgefallen: „Der Reiche, der uns in die tiefste Trauer versetzte: den heiligen Menschen Gustav Mahler nicht mehr zu besitzen, hat uns fürs Leben das unverlierbare Vorbild seines Werkes und seines Wirkens hinterlassen.“ (Von Arnold Schönberg und einigen seiner Schüler.) „Die schmerzerfüllte Vierte Galerie der Wiener Hofoper in unauslöschlicher Erinnerung — Figaro, Fidelio, Iphigenie, Tristan.“ „Der Lehrkörper und die Zöglinge der Zentral-Singschule München dem Komponisten und Dirigenten der Achten Symphonie.“

Mahler hatte ein einfaches Begräbnis ohne Reden und Musik gewünscht und so kamen die Leute um manches Schauspiel. Es wurde überhaupt nichts mit der „schönen Leich“, dieser bequemsten Form des „Er war unser“, wenn es nur erst zu spät ist. Um die vielen, die dabei gewesen sein mußten, abzuhalten, aber auch weil der Raum des winzigen Kirchleins von Grinzing und des kleinen Kirchhofs es anders gar nicht gestattet hätte, wurden Kirche und Friedhof abgesperrt und man durfte sie nur gegen Einlaßkarten betreten. Doch mußten selbst viele, die Karten hatten, außerhalb der Kirche warten. Von dort wurde die Leiche, während es heftig regnete, nach der Grabstätte geführt, und sobald man, etwa eine Viertelstunde später, angelangt war, ohne weitere Feierlichkeit hinabgesenkt. Die immer noch große Schar des Geleites, mehrere hundert

Menschen, wagte kaum zu sprechen. Der Regen hatte aufgehört, ein siebenfarbiger Bogen glänzte, durch die Stille sang eine Nachtigall. Dann fielen die Schollen und alles war vorbei.

Doch sollte ihm sofort ein schönes Denkmal werden. Keines von Erz und Stein. Mahler hatte oft von dem Lose armer und verkannter Meister seiner Kunst gesprochen. So erfüllte man ihm gewissermaßen einen Wunsch, indem man seine Sorge für Fördernswerte dauernd übernahm. Und noch vor dem Begräbnis traten wirkende und vermögende Freunde zusammen und sammelten, zunächst in ihren Kreisen, ohne die Absicht laut werden zu lassen. Als das Ergebnis groß genug war, wurde die Gustav-Mahler-Stiftung begründet, die seither, ohne Förmlichkeiten und im stillen, schon manches Gute und Würdige fördern konnte. Sie wird von Frau Alma Maria Mahler verwaltet, die sich Busoni, Richard Strauß und Bruno Walter zu Beratern erwählt hat.

Und nun noch eine Feststellung. Im Regiekollegium der Hofoper hatte Kapellmeister Schalk beantragt, daß am Tage der Beerdigung nicht gespielt werde. Direktor Gregor und die übrigen Mitglieder stimmten zu. Eine Genehmigung dieses Beschlusses war rechtzeitig nicht zu erlangen. Überhaupt hatte weder während der Krankheit noch nach dem Tode der Hof des Mannes gedacht, der sich zehn Jahre lang im Dienst des Hofoperntheaters erschöpft, der diesem Theater Ehre und Reichtum gewonnen hatte. Natürlich schwieg auch die Gemeinde Wien. Erst viel später wurde, noch „Auf Allerhöchsten Befehl“ des Kaisers Karl die Achte Symphonie, gleichsam zur Sühne, in derselben Hofoper aufgeführt, aus der einst ihr Meister vertrieben worden war. (Sie wird dort seither öfter aufgeführt, aber das Werk widerstreitet dem Raum.) Und die neue Verwaltung Wiens hat beschlossen, eine Straße in der Nähe der Oper nach Mahler zu benennen.

Als Gustav Mahler tot war, versuchte die Pietät ihre Sprünge. Überall wurden Gedenkfeste gerüstet. Während etwa in Wien

in dem Jahr nach dem fünfzigsten Geburtstag überhaupt nichts von Mahler gespielt wurde, konnte man sich nun an Aufführungen gar nicht genug tun. Selbst das Philharmonische Orchester, das sich viele Jahre lang von Mahler geflissentlich fernhielt, ließ es sich nicht nehmen, rasch mit einer Symphonie aufzuwarten. Während seit München keine Stadt die „ungeheuerlichen" Anforderungen der Achten Symphonie erfüllen konnte, solange Mahler lebte, fanden im ersten Winter nach dem Tode dreizehn Aufführungen statt. Komponisten werden wissen, was sie zu tun haben.... So wollte man plötzlich die Vernachlässigung von Jahren gut machen. Aber auch späterhin gab es viel Sensation und Sensationsbedürfnis um das Erbe der Lieder und Symphonien, und nicht alles, was wie Liebe und Verständnis aussieht, darf gelten.

Von den nachgelassenen Werken ist in diesem Buche schon gesprochen worden. Zwei sind aufgeführt und verlegt: das „Lied von der Erde" und die Neunte Symphonie.

Mahler pflegte zu sagen, daß seine Werke vorausgenommene Erlebnisse seien. Das entspricht seiner visionären Natur und Sicherheit. Es gab eine Zeit, in der er den Triumph der Achten Symphonie genoß; die letzten Münchner Septembertage sind vielleicht ihr Gipfel und Ende gewesen. Dieses Werk war 1906 fertig. Das Leiden und die Bitternis des Abschieds ist im „Lied von der Erde" vorausgeahnt.

Mahler erhielt von seinem Freunde, Hofrat Dr. Theobald Pollak, jene Sammlung alter und neuer chinesischer Lyrik, die Hans Bethge zusammengestellt und in Verse gefaßt hat.[20]) Eine herrliche, zarte und doch erdgeborene Schwermut schlug ihm daraus entgegen. Man glaubt ein ewiges Reich der Hoffnungslosigkeit betreten zu haben, dessen berauschende Luft nicht wieder freigibt. Mahler war davon so betroffen, so sehr hingerissen, daß er sieben Gedichte aus diesem Buche auswählte und in seine Sprache übersetzte. Er gab ihnen nicht bloß das Kleid der Musik, sondern er formte auch die Worte Bethges um, wie er es fühlte und brauchte.

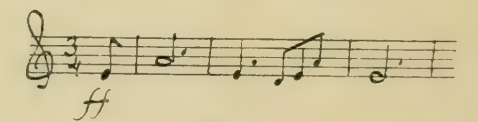
Es gibt erschütternde Schilderungen aus der Zeit der ersten Entwürfe dieses Werkes. Mahler, von der Macht des Blühens und Werdens im Frühling auf einem Gut der Slowakei fast fieberhaft hingerissen, irrte im gewohnten Rausch des Schaffens völlig abwesend durch die Tage. Später brachte die klare Landschaft von Toblach die Vollendung. Alles, was damals noch österreichisch war, und zudem Jugend und Ausgang des Künstlers berührten sich...

Eine Tenor- und eine Alt-(oder Bariton-)stimme singen. Die Stärke des Orchesters hält zwischen dem der Lieder und der Symphonien die Mitte. Eine Art Leitmotiv von exotischer Prägung durchzieht das Werk:



(im letzten Lied al rovescio). Eigentlich chinesische Färbung nehmen das dritte und das vierte Lied an (drittes: „Pentachord" BCDFG; viertes: GAHDE).

Zu Beginn steht das „Trinklied vom Jammer der Erde" nach dem großen Li-Tai-Po. Ein Hornthema rast dahin, das



Orchester ihm nach, der Gesang einer Tenorstimme höhnt in trunkenen Worten die Nichtigkeit des Menschen inmitten der immer neu blühenden Erde. Und er preist den Wein, der vergessen macht: „Dunkel ist das Leben, ist der Tod." Dreimal kehrt der Vers wieder, auch motivisch. Die Musik schwankt in großartigem Wechsel zwischen der Wildheit des Trinkenden und einer süßen, nachdenklichen Schwermut. In den Umrissen, in Verarbeitung, Verknüpfung und Charakter ähnelt sie einem allerdings sehr knappen ersten Satz von der Wucht, die Mahler liebte. Sie entspricht auch sonst am meisten noch dem Bilde, das wir bis zu diesem Werk von seiner Musik hatten. Denn

schon im zweiten Lied „Der Einsame im Herbst“ schlägt jene geniale Exotik hervor, die, eben weil man doch jeden Augenblick wieder Mahler spürt, schon an sich von unendlichem Reiz ist. Dieser Einsame klagt in Reif und Nebel über das Welken der Natur. „Es gemahnt mich an den Schlaf .... Sonne der Liebe, willst Du nie erscheinen, um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?“ Das Ganze in der Art eines Andante; zu einer schleppenden Streicherfigur Seufzer der Holzblasinstrumente über langen Orgelpunkten. Eine Altstimme singt die Worte. Tiefe Melancholie verrinnt ganz leise und wird jäh verscheucht von einem heiter bewegten Satz. „Von der Jugend“ heißt das dritte Gedicht, spielerisch, übermütig, jauchzend im Anfang. Der Sänger (Tenor) hat ein schönes

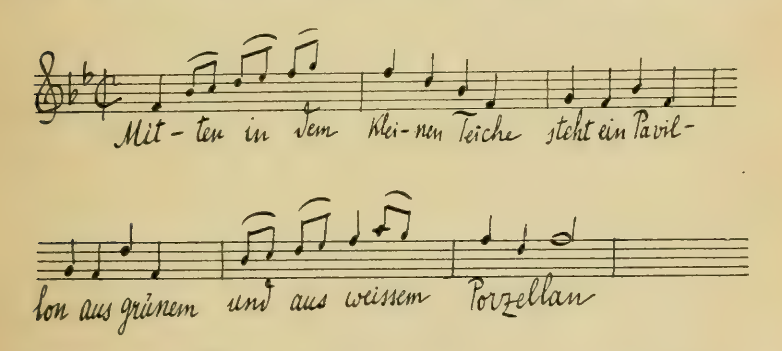


Bild vor sich, einen kleinen Pavillon aus Porzellan, darin Freunde fröhlich zusammensitzen, „trinken, plaudern; manche schreiben Verse nieder“. Plötzlich — ein Ruck nach Moll: im Wasser sieht man von alledem das Spiegelbild. Aber die Heiterkeit bricht wieder durch. Wie schön, daß alles auf dem Kopfe steht in dem Pavillon aus Porzellan. Schon ists vorüber, huschend, flüchtig und doch so reich an Geist und Sinn. Aber das Spiegelbild der Jugend, ihr Spiegelbild nur mehr, läßt sich nicht verscheuchen. Wer es gesehen hat, bereitet sich für den Abschied; er muß zu jedem Ding das Spiegelbild hinzudenken. Noch einmal hebt (viertes Gedicht „Von

der Schönheit") ein lockendes Lied, fast ein Menuett, an. Junge Mädchen pflücken Blumen am Fluß. Knaben tummeln am Rande des Wassers ihre mutigen Rosse. Und die schönste Jungfrau sendet dem Einen lange Blicke der Sehnsucht nach. „Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung. In dem Funkeln ihrer großen Augen, in dem Dunkel ihres heißen Blicks schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach...." Wieder als Menuett (das im Wechselspiel eine fast urtümlich chinesische Melodie ablöst) verklingt der Schluß. In der Mitte aber traben die Rosse hin, schnauben und tummeln sich. Man glaubt sie zu sehen — doch es ist nur das Spiegelbild, der fliehende Blick im Wasser....

Fünftes Lied. „Der Trunkene im Frühling." Ein Gedicht, das wenig seinesgleichen hat. Dem Trunkenen, der die Welt vergessen hat, spricht ein Vogel vom Frühling: inmitten des wilden, packenden Gesanges die Melodie einer einzelnen Geige, die in ihrer einfachen Güte erschüttert. Aus tiefstem Schauen (die Worte sind von Mahler und ganz im Geiste Mahlers), aus tiefstem Schauen lauscht der Trunkene auf. „Der Vogel singt und lacht." Aber der Mensch, dem auch das Wunder der Blüte nichts mehr sagen kann, trinkt und singt und schläft ein. „Was geht denn mich der Frühling an! Laßt mich betrunken sein!" Tolle, rauschende, auch für den Komponisten der Siebenten Symphonie kühne Harmonien; durchaus stürmisch bis ans Ende.

Und dann ein letztes Lied „Der Abschied", aus zweien der Gedichte von Mahler für eine tiefe Stimme zusammengestellt und von ihm bedeutsam verändert; diese seine Änderungen — man scheue nicht, den Text von Bethge zu vergleichen — klingen sehr bezeichnend an ein Jugendgedicht Gustav Mahlers an. (Ich würde mich im zweiten Teil für eine Männerstimme entscheiden; würde vielleicht schon „Der Einsame im Herbst" von einem Mann singen lassen, so wunderbar auch Frau Cahier bei der ersten Aufführung den Geist dieser Lieder Gestalt werden ließ.) Die Musik ist nur noch Ausdruck, nur noch ein

fast rhapsodisches Sprechen, Seufzen, Klagen und Vergehen. Lange Rufe der Oboe, der Flöte hallen in die heraufziehende Nacht. Ein feiner Wind weht. Alles atmet Schlaf. „Die müden Menschen gehen heimwärts, um vergessenes Glück und Jugend neu zu lernen.“ Und im Dunkel harrt ein Mensch des Freundes zum letzten Lebewohl. Der Freund kommt und geht wieder weg, zum letzten Male, einsam in die Berge, in die Heimat.

„Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf,
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu
Allüberall, und ewig, ewig blauen licht die Fernen.“

Immer tiefer, immer leiser klingt dieses „Ewig“. Und mit ihm stirbt die erschütternde Klage, über unruhigen Klängen der Celesta, stirbt ohne den Frieden eines lösenden (im alten Sinn „konsonierenden“) Schlußakkordes gefunden zu haben. Welches Rätsel der Worte und der Musik! Welches gewaltige Rätsel! Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

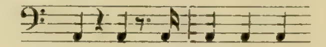
Ist Mahler so, mit der hypnotischen Gewalt seines Genius sich selbst im Unbewußten sein Urteil sprechend, von dannen gegangen? Manches spricht dafür, daß er, noch so jung an Jahren, seine Bahn durchmessen sah; daß er über eine Welt hinausgewachsen war, die er durchschaute, die ihm nichts mehr sein konnte. Aber er ihr? Konnte sie die Vollkommenheit und Lauterkeit seines Wesens und Wirkens schätzen? Fand sie nicht „das Gleiche überall“, beim Besten und beim ersten Besten der „Guten“? Was sollte er im Schein der Erscheinung?

Klagen und Fragen! Wie immer, die Neunte Symphonie folgt den Spuren des Liedes von der Erde. Eine eherne Gelassenheit, eine Weltferne jenseits von Lust und Leid, ein Abschied ohne Bitternis. Mahlers Orchester spricht ihn, allein, ein Orchester, beredter als je zuvor, aber durch die Kunst,

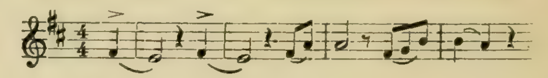
nicht durch die Menge seiner Mittel. (Nur die Holzbläser und die Mahler eigentümlichen Instrumente sind auch an Zahl stärker.) Hier ist „echtester", reifster Mahler: Klage, Flehen nach Verständnis und Güte, kindliches Wesen, ja Fröhlichkeit und immer wieder Absinken in den Tod. D-Dur, herber als Moll zu Beginn. Dunkle Gewalten geben ihr Zeichen.



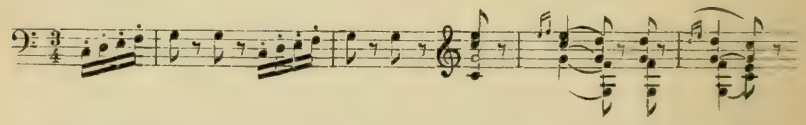
(Man vergleiche die leitmotivischen Schläge auf dem gleichen tiefen A in der Sechsten):



Es entsteht ein Thema, dessen sanfte Überwinderschwermut C. Rudolf Mengelberg sehr bedeutungsvoll dem Auszug des fahrenden Gesellen (Erste Symphonie, gleichfalls D-Dur!) gegenüberstellt.



Heimkehr also, still auf gerettetem Kahn, aber stolz und, vor allem, mannhaft. In der gleichen festen Haltung geht dieses Andante weiter. Der zweite Satz, ein Ländler, kehrt zu den Bauerntänzen zurück (Erste Symphonie!), deren Schärfen und Härten er übertreibt:

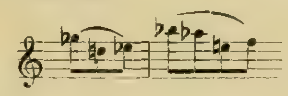


Andere Themen versuchen es mit einer schneidenden, überspitzten, fast teuflischen, ja mitunter skurrilen Munterkeit. Und so wird, als dritter Satz, eine Rondo-Burleske entfesselt, in der noch einmal alle Kräfte Mahlers aufschnellen und in die wildesten und wunderbarsten Verzerrungen gejagt werden. Abermals regt sich eine Erinnerung an das erste symphonische

Werk: Auszug — Ländler — Phantasie in Callots oder Goyas Manier. Aber nun, als vierter Satz, ein Ausklang, kein Finale, sondern ein Adagio. Entsinnt man sich der Wendung in der Ersten Symphonie gemäß dem Lied vom bergenden Lindenbaum? Hier steht nun Des-Dur und Mahler nimmt mit einer wahrhaft unendlichen Melodie Abschied. Die letzte Mahnung ergeht:



Wilder und bald süßer Schmerz durchwirkt diese Seele, der große fromme Bruckner reicht dem Freund eine Hand und der Satz verklingt sonderbar: Bruckner hat in dem Abschiedsgesang seiner unvollendeten Neunten Symphonie ein Thema seiner Achten angerufen und Mahler zitiert (was man bisher kaum beachtet hat) fast ebenso nah dem Ende dieses Adagio eins seiner Kindertotenlieder:



Sie ruhn wie in der Mutter Haus...

Ave anima pia...

„Leb wohl, mein Saitenspiel“: Mahler schrieb die Worte auf eines der letzten Blätter seiner Partitur. Und noch ein Wort von ihm stehe hier, ein vorahnendes Wort aus einem Jugendbrief: „O meine vielgeliebte Erde, wann, ach wann nimmst du den Verlassenen in deinen Schoß; sieh! die Menschen haben ihn fortgewiesen von sich, und er flieht hinweg von ihrem kalten Busen, dem herzlosen, zu dir, zu dir! O nimm den Einsamen auf, den Ruhelosen, allewige Mutter!!“

Die Zehnte Symphonie aber, das jüngste, unvollendete Werk, ist, so wird berichtet, Heiterkeit, ja Übermut. Geheimnisvolle Überschriften schwirren zwischen den Noten. Vielleicht — vielleicht wird es keiner je sehen....

Ein Rätsel war dieser Tod wie dieses Leben, wie alles Leben. Später, später vielleicht werden wir mehr erkennen. Denn dieser Reichtum, dieses Unerschöpfliche, das Gustav Mahler hieß, waltete nicht in der Musik allein. Wir wissen heute nur, daß er einer war, der Herrscher und Führer sein durfte, einer, dem wir uns anschließen mußten. Es war Pflicht, für ihn zu kämpfen. Es ist schön, seines Sieges gewiß zu sein. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.

Gespräch in der Nacht seines Todes

Als Zwischenspiel

Wir gingen am See hin in die Maiendämmerung. Die große Stadt war fern. Kiefernstämme flammten in der letzten Sonne. Frau Agnes war fröhlich.

Ich dachte: „Heute wird er sterben."

Sie sang einige Takte der Brünhilde. Ich war verwundert, die seelenhafte Liedmittelstimme so zu hören. Da sprach sie: „Manchmal hasse ich Wagner. Aber ich möchte ihn singen, auf der Bühne singen können. Für den Künstler gibt er das höchste Glück und die reichsten Ausblicke."

Ich nickte. Das Vorspiel zum Lohengrin sank herab. Wir mußten von seinen Klängen sprechen. Und wieder sah ich den Mann, der es den Lebenden entsiegelt hatte.

„Ausblicke in die Zukunft", sagte ich, „öffnen sich heute — vielleicht — (etwa bei Kokoschka; und stolz geht Arnold Schönberg seinen Weg). Aber mir scheint in diesen Tagen alle Zukunft wie verhüllt...

Er, der von uns gehen wird, öffnete den Ausblick in die Vergangenheit: er lehrte, im höchsten Sinne, das Werden der Oper. Ihm verdanken wir Beethoven, ihm Mozart, ihm Gluck und Weber. Und ich, Frau Agnes, habe nicht umsonst gelebt. Denn ich habe alles dies gehört und gesehen, ich habe es erfahren, ich bin Zeuge geworden. Jahrzehnte, und niemand wird es glauben. Aber es wird gewesen sein."

„Sprechen Sie", bat die Frau. „Sprechen Sie noch einmal!"

„Ich denke an den Fidelio. Jeder Ton, jeder Takt, jeder Schritt, jede Geste war tragisch, überwindend, erlösend, war Sehnsucht,

Weib, Mensch und Gott. Ich denke an die Symphonie Leonore. Ich denke an strömendes Licht, an den jubelnden Beethoven der allerletzten, befreiten Szene. Ich denke an Don Giovanni, an die samtene Pracht eines südlichen Sternenhimmels, an ein übermütiges Schloß, an Kirchhofsworte, die erbeben machten, an schneidende Klänge des Cembalo (Er spielte es selbst), an das rasende Finale ganz in Rot und Hölle. Ich denke an Euryanthe. Sie war Gesetz und Herrlichkeit geworden; alle Gegenwart leuchtete in ihr. Ich denke an die Iphigenie. Da stand der Ritter Gluck und feierte sein Recht wie durch Nietzsche und Hofmannsthal. Er, der von uns gehen wird, er hatte hier geschaffen, was keiner von uns, die wir auf das deutsche Festspiel hofften, je erträumen konnten. Hier war das Ereignis und das Ende, der Gipfel eines Jahrzehnts von Arbeit, die erst durch diesen Einzigen möglich geworden ist. Hier war ein Meister, ein Schöpfer, ein Vollender."

Frau Agnes fragte: „Welcher Pfad führte ihn so hoch? Und wie konnte ihm das nach zwanzig Jahren Theater noch werden?"

„Weil er alles Theater durchschaute. Weil er aus eigener Musik erwachsen war. Weil in ihm Gegenwart durch Vergangenheit und Zukunft lohte. Weil er aus Fremdem Eigenes, aus Eigenem Fernstes formte. Was in den Liedern und Symphonien tönt, ist für uns, für alle, und für Sie, weil für die Besten, noch unerschlossenes Gut. Die richten wollten, erklärten den Musiker aus dem Dirigenten und Interpreten. Die Erkenntnis wollen, werden den Dolmetsch anderer aus dem Dolmetsch des eigenen Ich verstehen lehren. Nur wer selbst Sonne war, vermochte wie er die Sonne zu schauen; wer selbst Titan, Titanen zu entfesseln. Nur wer seinen Glauben hatte, durfte seinen Dämon ertragen...

Wie schön haben Sie, Frau Agnes, sein „Urlicht" aus dem Wunderhorn, diesen Wendepunkt der Zweiten Symphonie, gesungen! Das ist der Weg zu seinem Wesen, wie ich es erschaut und hinausgerufen habe in den festlichen Tagen, die mir mein Leben gönnte. Und Sie sollen nicht fragen, nicht

zweifeln: die großen Reiche erschließen sich nur dem Glauben, der Demut, der Geduld. Die Sie von der unsichtbaren Kirche sind, Sie gehören ihm an, Sie müssen ihm gehören. Erinnern Sie sich, was Sie am Schluß von Reinhardts zweitem Faust sagten? Wie wir hier am Wort verzweifeln müßten, wie alles Sprechen keine Lösung sei und doch keine Musik auf Erden in diesen Himmel geleiten könne? Wohlan, diese Musik ist da, ist uns geschenkt und nicht nur zum Faust. Immer werden wir seiner ringend erlösten Werke und Weisen begehren: wenn die Zeit erst nicht mehr Übergang ist, wenn sie nicht mehr zum Kritiker betet; in einer nahen Zeit, der Wissenschaft nicht schon Weisheit bedeuten wird, in der Zeit der nächsten großen Befreiung. Wir fühlen sie kommen. Wir helfen, Liebe, Sie und ich. Denn alle bauen, die die Gnade und den Willen haben. Alle, alle wirken das Werk. Amen.“ —

Wir gingen heim; nach Stunden der Erschütterung, in denen wir bedachten, was kommen mußte, war die Mitte der Nacht gewichen. Der Musiker mit dem gemeißelten Kopf eines jungen Heiligen kam uns entgegen. „Er ist tot“, flüsterte er und stand im ungewissen Grau eines Morgens.

Der Überlebende

Es bleibt noch übrig, den Menschen, den Künstler und sein Werk in dem ziemlich vollendeten Jahrzehnt seit dem Tode sehen zu lernen. Was hat er da gewirkt? Wie sahen wir ihn da, den wir erlebten? Bleibt er derselbe? Schwand er, schwindet er uns und der Zeit? Er wächst. Toter Meister hat größere Macht. Wir beschwören ihn, im Zeichen dieser Macht. Sei er uns hier, der er heute ist.

„Die Erkenntnis wollen, werden den Dolmetsch anderer aus dem Dolmetsch des eigenen Ich verstehen lernen.“ Der Dirigent ist das erste, das unvergessene Bild, wert, daß wir es noch einmal festhalten. Rodin hat die Büste Gustav Mahlers aus zwei Skizzen geformt, aus dem ruhenden, sinnenden Mann und aus dem gebietenden Herrscher, der den Stab ergreift. Früher ein Fanatiker der Bewegung, aus dessen deutlich-heftigen, suggestiven, wie magnetisch anlockenden Zeichen ein Tauber Musik ersehen hätte, wurde Mahler immer ruhiger, bewegte kaum den Arm, geschweige denn den Körper, leitete nur mit kleinen Rückungen der Hand, ja der Finger, meist aber nur noch mit den Augen. Sein Wille ergriff gleichsam unsichtbar. Der Spieler, der Sänger, der Hörer, sie alle waren, und gleich in seiner Gewalt. Und wer sich ihm ergab, der ruhte in ihm und bewahrte sich; mit Widerstrebenden schaltete er.

Auf die Proben kam es ihm vielleicht noch mehr an als auf die Aufführung: die gelang ihm bloß, riß ihn und andere hin. Sein Probenfanatismus aber verzehrte und bildete. Das Wesen jeder Wiedergabe, so sagte er, ist Korrektheit. In seinen Forderungen an richtiges Spielen und Singen war er unerbittlich. Aber nur auf den Geist kam es ihm an. Einzelheiten, und hätte er sie selbst angegeben, zerfielen vor späteren

und besseren Erkenntnissen. Da gab es keine Berufung, am wenigsten die auf ihn selber; er nahm sich durchaus das Recht, seine Auffassung zu ändern. Aber er wich einer Auffassung des Spielers oder Sängers, die aus einer Natur, einem Wesen kam. So hat er der Mildenburg, der Gutheil, seinem Alfred Roller, seinen besten Instrumentalsolisten kaum je widersprochen. Künstler, von denen er überzeugt war, deren Lenksamkeit und guten Willen er kannte, verstanden sich mit ihm in Proben und Aufführungen durch kaum merkbare Zeichen. Dies gemäß seinem anderen Leitsatz: „Das Beste an der Musik steht nicht in den Noten."

Und darum wird keine Abschrift seiner vielfältig retuschierten Partituren, so notwendig sie wäre, keine noch so sorgsame Befolgung seiner Weisungen je das Wunder seiner Persönlichkeit und seiner Improvisation, je das Walten jener Magie wiederholen können, die das Geheimnis seines Nachschaffens waren.

Aber er vermochte das für andere, weil er der Schöpfer seiner Symphonien war. Er lieh, er schenkte sich mancher großen und kleinen Welt: weil Welt in ihm war.

Nicht darum gestalteten sich seine Werke vollkommen und unverlierbar, weil er sie dirigierte; sie waren da nur durchaus richtig wiedergegeben, wo das anderen nicht oder noch nicht oder nur selten zu erreichen vergönnt war. Heute wissen wir längst, daß man die Werke Mahlers kaum je so hören wird wie unter ihm. Wissen aber auch, daß die Werke ohne ihn leben.

Wie der Dirigent ist heute der Direktor verklärt. Zerstoben sind die Widersacher, deren Schulmeisterei, deren Nörgelsucht und Bosheit die Kleinen selber umgebracht hat, ob sie auch damals noch so viel Macht in den Kulissen, in der Gesellschaft oder auf Druckpapier übten. Der Künstler, der ein Chaos in sich hatte, jenes österreichische Chaos, das sich so leicht ins Barocke, in die Form des Theaters türmt und wölbt, er überwältigte Pappe, Leinwand, Sänger, Primadonnen,

Schranzen, Publikum; sein Herz, sein Geist überströmte, weckte, belebte, bildete, zauberte, schuf. Es war seine Epoche, der letzte Glanz im Schein einer Stadt: die Mahler-Zeit. Sie vergißt sich nicht. Und ist heute Geschichte.

Der Glanz erlosch. Ein Hofoperntheater zerfiel, ein Reich bald danach. Aus den Ruinen rettet man heut seine beste Kunst, sucht die Spuren Mahlers.

Ja, er mußte sterben, um zu leben. Bald nach ihm sind viele andere im Krieg und in einem nicht minder entsetzlichen Frieden gestorben. Ein anderes Geschlecht war da und dem ist Mahler Leitstern. Erniedrigte und Beleidigte, Gequälte und Geprüfte strecken die Hände aus nach ihm und seiner Kunst, fassen und erfassen dies alles. Manchen Jüngeren mag er an Wagners Stelle gerückt sein, er, der Wagner so sehr verehrte. Sie wollen in ihm den großen, den letzten Romantiker sehen — andere wieder gerade den Genius, der über die Romantik hinweg Beethoven die Hand gibt — den großen Gestalter der Natur seit Weber, einen neueren größeren Dämon Berlioz. Auch mit einem anderen der Führer wird er in Beziehung gebracht, mit Nietzsche, dessen „reziproken Wert" er bilde (H. F. Redlich). Aber immer erklingt in seiner Nähe Beethovens Name; denn wie in Beethoven so spiegelt sich in seiner Form das Bewußtsein einer Zeit, im Theatralischen, im Musikalischen, im Menschlichen: höchste, keuscheste Geistesmacht, reinster, tiefster Drang zum Glauben, Wille zu Gott, der sich nicht abweisen läßt, Gewißheit einer Rettung und Erlösung, für die kein Leid vergeblich war. Und ginge eins darüber zugrunde in bitterstem Verzicht — das Leben soll wie Amt und Dienst in Ehren abgelegt, in Ehren übergeben werden. Amor fati. Aber dem unkirchlichen Heiligen Nietzsche, der diese Formel gab, stellt ein Heiliger der Kirche die andere zur Seite: „Ama et fac quod vis." Als wäre beides für Mahler gesprochen. . . .

Mahlers Kunst und Mahlers Erscheinung ist elementar wie die Beethovens — aus ihrem Ethos. Wie Beethoven und zum erstenmal seit ihm löst er in seiner Musik unbewußt für Un-

bewußte, aber Bewußtwerdende die menschlichen Probleme der Epoche in Musik: weil er sich in seiner Musik selbst lösen, selbst finden muß. Wir aber liebten diesen Menschen in seiner Grenzenlosigkeit, liebten sein gütiges, kindliches Wesen, von seinem kindlichen Mißtrauen nie betroffen, von seinem kindlichen Vertrauen beglückt, verstanden den Werbenden, für sich Werbenden, dem jedes Quentchen Verständnis Glück bereitete.

Ach, wir Jüngern standen ihm nicht nahe genug, trauten uns wohl gar nicht heran, ihm die Liebe zu erweisen, nach der er sich doch so sehr sehnte... Aber wenn er einmal mit uns zusammenkam, wenn er einen freundlich grüßte, wenn ein gütiges Lächeln über sein Gesicht schimmerte, das dann zauberisch leuchten konnte.... Ich glaube, daß er doch gewußt haben muß, wer ihm gehörte...

Es sind wenige unter der jungen Generation einer ganzen Stadt, die sich ihm nicht zugeschworen hätten. Seit ich bei einer Feier von Wiener Akademikern die Gedenkrede nach seinem Tode halten durfte, kann ich einiges davon sagen. Aber am meisten und unermüdlich hat Arnold Schönberg seine Schüler und auch die Allgemeinheit immer wieder auf Mahler hingewiesen. Und die Ehrfurcht, die Dankbarkeit der Jugend, sie war mir immer etwas Feierliches, ein Gewinn, ein Besitz dieser Menschen.

Glaube aber niemand, daß Mahler eine wienerische Angelegenheit geworden oder geblieben sei. Die ihm eigene Stätte hat er heute vielleicht gar nicht in Wien und Österreich, kaum in Deutschland, sondern in kleinen Kreisen, die sich ein wenig überall gebildet haben, am meisten und sichtbarsten aber in Holland. Da ist es denn wunderbar, was Willem Mengelberg, dieser ruhige, klar bewußte Dirigent, der so wenig auf die beliebten äußeren Ähnlichkeiten, auf die Augenblicke erregter Fahrigkeit geben wollte, wie sie sonst den Nachahmern gefallen, was dieser gleichsam altmeisterliche Niederländer durch seine Überzeugung, seine Kraft und seine Pflege in einem ganzen Lande für das Verständnis Mahlers erwirkt hat. Die Auf-

merksamkeit, die Achtung, die Liebe eines ganzen Volkes ist hier gesammelt worden. Reisen des Orchesters haben die Kenntnis der Werke auch in kleinere Orte getragen, denn man hat das Werk Gustav Mahlers dort, wie es sich gebührt, nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich, philosophisch, religiös erfaßt; Geistliche predigten davon in ihren Kirchen. Wir anderen haben es erst bei der Feier der fünfundzwanzig Dirigentenjahre, die Mengelberg im Concertgebouw in Amsterdam vollendet hat, erst in diesem für Mahlers Werk bedeutungsvollen Mai 1920 erfahren, welches schöne Band sich schon bei Lebzeiten, dank Mengelberg, zwischen Mahler und Holland knüpfte. Mahler hat dort verhältnismäßig früh und auch seine schwersten Werke dirigiert. Da ihm die künstlerischen und menschlichen Eigenschaften Mengelbergs, die Güte des kaum übertreffbaren, dabei fleißigen, unablässig bemühten und durch Mengelbergs Lehrsystem täglich reiner gebildeten Orchesters alsbald entgegenleuchteten, hatte Mahler eine Zeitlang sogar die Absicht, in Holland dauernd zu wohnen; es gab allerdings wenig Länder, nach denen es ihn, auf der Flucht vor Wien, nicht irgendwann und irgendwie hingezogen hätte. Aber in der Stadt, in dem Land der großen Mahler-Vertrautheit, einer Vertrautheit, die sich seit Mahlers Tod erst recht bestätigt hat, war es um ihn und um seine Sache doch etwas Besonderes. Das zeigte sich bei dem ersten Mahler-Fest (denn ein Mahler-Fest und, wie fast selbstverständlich, nichts anderes war die erwähnte Feier Mengelbergs) gleichsam im Lichte der Verklärung. Nur die größte Kenntnis und Liebe des Dirigenten, des Orchesters, der Sänger, des Publikums konnten ein solches wahrhaft denkwürdiges Ereignis der Kunst zustande bringen und im Geiste festhalten. Mit gutem Recht hatte man Gäste von überall her geladen; ihnen durfte das Fest ein Beispiel sein.

Es endete mit der Gründung eines Mahler-Bundes, der im Zeichen eines Großen verhetzte und abgeschlossene Völker versöhnen und Mahlers Werk pflegen sollte. Zu seinem Vorsitzenden wurde folgerecht Arnold Schönberg bestimmt. Er

wird manche Arbeit tun und besonders auch verhindern müssen, daß Mahlers Werke in den „Betrieb“ dieser Zeit und in seine Not hineingerissen, um jeden Preis gespielt, aber um keinen Preis geprobt werden. Und man wird, auch unter Deutschen, noch ein weites Feld haben.

Herzlich anzuerkennen und zu verdanken ist das immerwährende Bemühen der alten Gefährten von Gustav Mahlers Kunst, aber auch neuer und treuer Freunde. Hier ist vor allem Bruno Walter zu nennen, auf den dieses Buch wiederholt verwiesen hat, dann Arthur Nikisch und Georg Göhler; neben ihre „konservative“ Interpretation tritt die improvisatorische eines Oskar Fried, die dramatisch zuspitzende eines Furtwängler. Und die Symphonien Mahlers werden zum Problem auch der jüngeren Dirigenten, die sich je länger je mehr an ihnen versuchen wollen.

Solche Arbeit findet nicht immer Dank. Man sollte es nicht für möglich halten, was über Mahler noch immer gesagt und besonders geschrieben werden darf; insbesondere scheint das Bedürfnis sich bloßzustellen, bei einem gewissen Typus des deutsch-heimischen Musikkritikers unausrottbar zu sein. Schlimmer werden die Schrullen sonst begabter Menschen, denen die Seuche der Elendszeit bös mitgespielt haben mag, wenn sie einen Mahler für ihre Widersacher oder gar für die ihnen unverständliche neue Musik büßen lassen wollen. Umsonst; dieser selbe nie genug geschmähte Mahler ist im Gefühl der Zeitgenossen eine Macht geworden. Schreiben wir getrost einen Teil des Verdienstes dem Wirken einer jüngeren Generation von Theoretikern, eines Busoni, Paul Bekker, Hermann Scherchen zu. Versuche des Kunstverstandes, das Gefühl von einfachen Menschen, die Überzeugungen einer Generation zu rechtfertigen, haben ihre starke, zeitbedeutende Kraft. Aber wenn selbst das hochgemute Streben heute noch vorwärts blickender Bildner, wenn der Verstand immer wieder irren sollte, ein letztes Mal: das Gefühl irrt nicht!

Anmerkungen.

An dieser Stelle danke ich für die liebenswürdige Unterstützung, die ich bei vielen gefunden habe; ganz besonders bei Frau Alma Maria Mahler, schon seit der zweiten Auflage; bei Frau Justine Rosé; bei Herrn Universitätsprofessor Dr. Guido Adler, bei den Herren Dr. Richard Batka, J. B. Foerster und Hofkapellmeister Bruno Walter; bei manchen Freunden Mahlers, besonders bei Siegfried Lipiner (†) und bei Herrn Sekretär Dr. Friedrich Löhr; bei Frau Natalie Bauer-Lechner. Gustav Mahler selbst war mit gutem Bedacht um „Biographisches" nicht gefragt worden. Meine Freunde, besonders Kapellmeister Dr. Heinrich Jalowetz (Prag), aber auch Dr. Karl Horwitz (Wien) und Dr. Anton von Webern (Prag), Irene Bien, Dr. Wilhelm von Wymetal (Wien), Dr. Paul A. Pisk, E. T. Clark und Professor Dr. Gustav Kafka (München), haben mich durch ihren Rat vielfach gefördert.

Die angeführten Briefe Gustav Mahlers, die zur Zeit noch nicht bekannt sind, werden in dem vorbereiteten ersten Briefband enthalten sein und sind hier mit besonderer Bewilligung von Frau Alma Maria Mahler wiedergegeben.

---

[1]) Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen; München, R. Piper & Co., 1910. (Herausgegeben von Paul Stefan.)

[2]) Paul Stefan und Ernst Diez, Umbrien (Wien 1907). Außerdem besonders Otto Weininger, Geschlecht und Charakter; vide Anm. [18]).

[3]) Decsey, Hugo Wolf. Berlin, Schuster und Löffler.

[4]) Louis, Anton Bruckner. München, Georg Müller.

[5]) Arbeiterzeitung, Wien, Nachruf von D. J. Bach.

[6]) Kunstwart, zweites Juliheft 1910.

[7]) Paul Stauber, Hofopernkrieg, Das wahre Erbe Gustav Mahlers, Wien 1909. — Meine Entgegnung; Wiener Allgem. Zeitung v. 1. Februar 1909; insbesondere über die „Verleumdung".

[8]) Georg Göhler, Gustav Mahlers „Achte". Dresdner Neueste Nachrichten, Juli 1910.

[9]) Vgl. bes. Reinhard Piper, Gustav Mahler als Liederkomponist, in „Schles. Heimatblätter".

[10]) Arthur Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst, 1900.

[11]) Aus Hebels „Kannitverstan“ zitiert von E. O. Nodnagel, Führer zu Mahlers Fünfter Symphonie, Peters.

[12]) „Gustav Mahlers Dritte Symphonie“, Der Merker I, 1; vgl. auch B. W.'s Brief bei Schiedermair, Gust. Mahler als Symphoniker, Die Musik I, 1. Bd.

[13]) Wieder abgedruckt bei Felix Adler, Gustav Mahlers Schaffen, Deutsche Arbeit, Prag, IX, 7.

[14]) Das hat allerdings Wagner schon von der Missa solemnis gesagt; es scheint aber doch erst hier recht eigentlich zuzutreffen.

[15]) Die Hymne „Veni creator spiritus“, nach einer Überlieferung von Karl dem Großen gedichtet, nicht zu verwechseln mit der Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus“, wird dem Erzbischof von Mainz, Hrabanus Maurus (776—856) zugeschrieben. Mahler hat eine minder gebräuchliche Lesart des Textes komponiert.

[16]) Die Einzelheiten dieses wundervollen Aufbaus besonders schön in der „Thematischen Analyse“ Spechts (Universal-Edition) zu verfolgen.

[17]) Diese Worte in der Urschrift doppelt unterstrichen. Der Brief ist wie alle schriftlichen Äußerungen Mahlers in höchster Eile geschrieben. Daher oft unbeendete Sätze, Schwankungen der Orthographie und Interpunktion.

[18]) „Mahlers Achte Symphonie und die Kritik“, Neue Musikzeitung 32, Heft 8. — G. M. und seine Achte Symphonie. Eine kritische Erwiderung Allgem. Musikzeitung 37, Nr. 39.

[19]) Vgl. aber Ernst Jokl, Mahler in Amerika, Mahler-Heft des „Anbruch“.

[20]) „Die chinesische Flöte“, Inselverlag 1908 (3. Auflage 1911).

Die Werke Gustav Mahlers

sind, mit Angabe der Verleger, im Text und in der Anzeige der Wiener Universal-Edition genannt. Außerdem sind erschienen:

V. Symphonie: Große Partitur, Studienpartitur, „Neue Ausgabe“ der Partitur (1920); Klavierauszug zu 4 Händen von Otto Singer (Edition Peters).

Anton Bruckner, Dritte Symphonie (frühere Fassung), Klavierauszug zu 4 Händen von Gustav Mahler (Verlag Th. Rättig, Wien; vergriffen).

C. M. v. Weber. Die drei Pintos, Klavierauszug (Kahnt).

Mozart, Die Hochzeit des Figaro. Klavierauszug. „Bearbeitung des Wiener Hofoperntheaters“ (Peters).

J. S. Bach, Suite aus seinen Orchesterwerken. Mit ausgeführtem Continuo zum Konzertvortrag bearbeitet (Schirmer-Hofmeister).

Oberon. Romantische Oper in drei Aufzügen von C. M. v. Weber. Neue Bühneneinrichtung von Gustav Mahler (Textbuch, herausg. von Gustav Brecher; Klavierauszug. Universal-Edition).

Einige Schriften und Aufsätze über Gustav Mahler

(s. auch unter „Anmerkungen").

Ludwig Schiedermair, Gustav Mahler, Leipzig, Seemann, 1900.

Ernst Otto Nodnagel, Jenseits von Wagner und Liszt, Königsberg, Ostpreuß. Verlagsanst. 1902.

Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin, Gose & Tetzlaff, 1905.

Dr. Paul Stefan, Gustav Mahlers Erbe, München, H. v. Weber, 1908.

Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen [herausg. von Paul Stefan, München. Piper, 1910 (vergriffen!)].

Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin, Schuster und Löffler, 1913; seither wiederholt aufgelegt.

Guido Adler, Gustav Mahler, Universal-Edition [1916] [Abdruck aus dem XVI. Bd. des „Biogr. Jahrbuchs und Deutschen Nekrologs" (1914)].

Dr. Artur Neißer, Gustav Mahler, Reclam [1918].

Hans Ferdinand Redlich, Gustav Mahler, Nürnberg 1920.

Paul Stefan, Gustav Mahler. Translated from the German by T. E. Clark, New York, G. Schirmer [1913].

Hermann Rutters, Gustav Mahler (holländisch), Baarn Hollandia-Druckerij, 1919.

Constant v. Wessem, Gustav Mahler (holländisch), Arnheim 1920.

(Vorbereitet:)

Paul Bekker, Gustav Mahlers Werke, Berlin, Schuster und Loeffler.

Bruno Walter und Fritz Löhr, Gustav Mahler, Berlin, Ullstein.

Gustav Mahlers Briefe, Bd. I. Wien, E. P. Tal.

Max Graf, Wagnerprobleme, Wien, 1899.

William Ritter, Etudes d'art étranger, Paris, Mercure de France, 1906.

Alfredo Casella, G. M. et sa Deuxième Symphonie, „S. J. M.", 15. April 1910.

Hermann Bischoff, Das Deutsche Lied (Sammlung „Die Musik", herausg. v. Richard Strauß), Bard, Marquard & Co., Berlin.

Walther Niemann, Die Musik seit Richard Wagner, Berlin, Schuster und Loeffler, 1913.

Paul Bekker, Das Deutsche Musikleben, ebda., 1917.

— — , Die Symphonie von Beethoven bis Mahler, ebda., 1918.

— — , Neue Musik, Berlin, Erich Reiß, 1919.

Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Bücherei.

Dr. C. Rudolf Mengelberg (und S. Bottenheim), Mahler-Feestboek (holländisch), Amsterdam 1920.

Paul Stefan, Das Grab in Wien, Eine Chronik 1903—1911, Berlin, Erich Reiß, 1913.

Paul Stefan, Das neue Haus, Ein Halbjahrhundert Wiener Opernspiel, Wien, Strache, 1919.

Anna Bahr-Mildenburg, Erinnerungen, Wien, „Wila" 1920.

Richard Specht, Gustav Mahler, „Die Musik" Bd. 27 (1908).

Georg Göhler, Gustav Mahler, Kunstwart 1910, XXIII, 20.

—, G. M.s „Achte", Dresdner Neueste Nachr. Juli 1910.

Felix Adler, G. M.s Schaffen. Deutsche Arbeit, Prag 1910, IX, 7.

Guido Adler, Aufsatz über „Euryanthe" in Wien, Zeitschr. der Intern. Musikges. V.

Gustav Brecher, Oberon (s. G. M.s Werke!)

Zahlreiche Aufsätze aus der Wiener Zeit (Werke u. Theater), bes. von D. J. Bach, Richard Batka, Elsa Bienenfeld, Max Kalbeck, Ludwig Karpath, Julius Korngold, E. O. Nodnagel, Felix Salten, Richard Specht u. a.

Zum 50. Geburtstag (7. Juli 1910), Aufsätze von Artur Bodanzky, Ernst Decsey, Carl Hagemann u. a.

Kritiken der Achten Symphonie in allen größeren Zeitungen und Zeitschriften, insbes. von den hier schon wiederholt genannten Autoren: außerdem E. Isler (Neue Zürcher Ztg.), Rudolf Kastner (Düsseldorfer Generalanz.). S. auch Anm. 18.

Nekrologe: eine Übersicht darüber im Mahler- (2. Juni-) Heft der „Musik" 1911; dort und im 1. Augustheft derselben Zeitschrift Übersichten der Mahler-Literatur von Otto Keller und Anton Seidl. Besonders gute, dort nicht erwähnte: Joseph Marx („Der Herold", Graz); Rob. Holtzmann (Das literarische Elsaß, Straßburg); Karl Kraus (Fackel, Wien). Im Mahlerheft (s. o.): Specht, Mahler; Decsey, Stunden mit Mahler (fortges. 1. Augustheft); Göhler, Mahlers Lieder. Emil Gutmann, G. M. als Organisator. Für die amerikanische Zeit: Th. Spiering, Zwei Jahre mit G. M. (Voss. Ztg.) Zahlreiche amerikanische Zeitungen. Auch in Buchform: („An open letter" etc.) Ossip Gabrilowitsch (München, Schmid 1911). Recht unschön (nach dem Tode!): Reichspost, Deutsches Volksblatt, Kikeriki (Wien), Deutsche Tageszeitung, Berlin („Würdigung" v. J. Stolzing.)

„Das Lied von der Erde" — Besprechungen insbes. von Richard Specht (Neue freie Presse, Merker, Kunstwart, Wiener Fremdenblatt) und Paul Stefan (Nationalzeitung (Berlin), Neues Wiener Journal, Neue Bad. Landeszeitung, Mannheim).

Zahlreiche Besprechungen der Neunten Symphonie nach der ersten Aufführung in Wien 1912. Berichte über das Mahler-Fest, Amsterdam 1920, in verschiedenen europäischen Sprachen.

Wichtig: Mahler-Heft des „Merker“ (1912); des „Anbruch“ (1920); des „Melos“ (1920).

Erläuterungen und Analysen zu den Werken Mahlers

E. O. Nodnagel, I. Symph., Neue Musik-Ztg. XXVI, 16, 17.
II. und III.: Darmstadt, Verl. v. Ed. Roether.
V.: Edition Peters.
VI: „Die Musik“ Bd. 19 (1906).

Richard Specht: I und IV: Konzertprogramme des Wiener Tonkünstler-Orchesters.
VI: Kahnts Musikführer.
VII: „Der Merker“ 1, 2.
VIII: Universal-Edition, mit Einleitung; auf Mahlers Wunsch verfaßt.
IX.: Konzertprogramm (Universal-Edition).

J. V. v. Wöß: Das Lied von der Erde (Universal-Edition).

Schlesingers Musikführer: I und III von Ludwig Schiedermair.
II von Hermann Teibler.
IV—VII von Dr. Karl Weigl (durch Knappheit und Übersichtlichkeit ausgezeichnet).
VIII von Dr. Edgar Istel.
I—VIII zu einem Band vereinigt, von Dr. Edgar Istel eingeleitet, als Schlesingers Meisterführer Nr. 10.

Anhang

Aufführungen der Werke zu Lebzeiten Gustav Mahlers

(Nach Angaben der Verleger, Musikbüchern, Musikzeitschriften, Programmen usw., soweit sie mir zugänglich waren: Vollständigkeit und vollkommene Genauigkeit war nicht zu erreichen, doch dürften wichtigere Aufführungen kaum fehlen.)

Die Symphonien sind mit römischen Ziffern bezeichnet; W bedeutet Lieder aus dem Wunderhorn, K Kindertotenlieder, R Lieder nach Rückert. m. O. Orchester, * von Mahler dirigiert.

1886:

Prag: 3 Lieder, darunter „Hans und Grete" (Frl. Frank in einem von G. M. geleiteten Konzert).

1889:

Pest: I (philh. Konzert)*.

1892:

Hamburg I, W. m. O.* (Frau Schuch und Paul Bulß).

Berlin (philh. Konzert): „Der Schildwache Nachtlied" und „Verlorne Müh'" m. O. (Amalie Joachim).

1894:

Weimar, Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins: I*.

1895:

Berlin, philh. Konzert (Richard Strauß): 3 Instrumentalsätze der II; Kompositionskonzert: II (ganz)*, Uraufführung 13. Dezember.

1896:

Berlin, Kompositionskonzert: 1. Satz der II., Lieder eines fahrenden Gesellen m. O. (Sistermans), I*; philh. Konzert: 3. Satz der III (Nikisch).

Hamburg: 2. Satz der III. (Weingartner).

Dresden: 4 Sätze von II (Schuch).

Leipzig, Liszt-Verein, 1. und 2. Satz der II.

1897:

Berlin, Kgl. Kapelle: 2., 3. und 6. Satz der II. (Weingartner).

1898:

Dresden: I (Schuch).

Lüttich: II, zweimal; das erste Mal *.

1899:

Frankfurt a. M.: I*.
Wien, philh. Orchester: II*.

1900:

Wien, philh. Orchester: Lieder eines fahrenden Gesellen und W. m. O., I*.
München, Hugo-Wolf-Verein: II*.

1901:

Wien, Singakademie: „Das klagende Lied"*.
Dresden: II (Schuch).
München, Kaimorchester: IV* Uraufführung (Dezember).
Berlin, Tonkünstlerorchester: IV*.

1902:

Wien, Singakademie: „Das klagende Lied" und IV*.
Crefeld, Tonkünstlerfest d. Allg. D. Musikv.: III* (Uraufführung), Juni.
Magdeburg, Barmen, Elberfeld, Nürnberg: III.
Wien, philh. O.: IV.

1903:

Darmstadt, Amsterdam*: I.
Basel, Tonkünstlerfest d. A. D. Musikv.: II*.
Amsterdam* (zweimal), Lemberg (?), Wiesbaden, Zürich: III.
Düsseldorf: IV.

1904:

Haag, Amsterdam (dreimal): I.
Amsterdam* (zweimal), Bremen II:
Prag*, Köln*, Heidelberg*, Mannheim, München (Stavenhagen), Leipzig, Wien (Gesellschaftskonz.), wiederholt*: III.
Amsterdam* (zweimal an einem Abend), Mainz, New York (Damrosch): IV.
Köln (Gürzenich): V* (Urauff., Oktober).

1905:

Paris, Lamoureux (Nina Faliero-Dalcroze) und Berlin (Marie Hertzer-Deppe): Lieder eines fahr. Gesellen.
Wien (Vereinigung schaffender Tonkünstler, wiederholt*), Berlin (Weidemann-Nikisch), Graz, Tonkünstlerf. d. Allg. D. Musikv.*): W, K, R.
Wien (Loewe), München (Stavenhagen), Berlin, Karlsbad: I.
Berlin (Fried), Brieg: II.
Graz, Haag, Amsterdam: IV.
Berlin, philh. K. (Nikisch), Hamburg, Dresden, Cincinnati, Prag, Straßburg (Elsäss. Musikf.*), Wien (Gesellschaftsk.*): V.

1906:

Berlin: Lieder m. O. (Fried); Liederabend m. Klavier: Annie Bookholz; Hamburg (Weidemann-Nikisch) und Köln (Weidemann): Lieder m. O., darunter K.

Amsterdam: K* und V* (zweimal).
Amsterdam* (zweimal): Das klagende Lied.
Dresden (Marta Günther mit Klavier), Weimar (Strathmann-Kryzanowsky m. O.): K.
Leipzig (Nikisch), Petersburg (Fried): II.
Graz*, Breslau*, Straßburg: III.
Antwerpen*, Breslau*, ferner (sämtlich unter Mengelberg), Rotterdam, Haag, Arnheim, Harlem, Amsterdam (zweimal): V.
Essen, Tonk. d. Allg. D. Musikv.* (Urauff., Juni), München*: VI wiederholt unter Stavenhagen.

1907:

Frankfurt a. M. (Leonore Wallner m. Klavier), Helsingfors, Bremen (m. O.), Breslau (m. O.*), Linz (m. O.*): W.
Düsseldorf (Antonie Kölchens mit Klavier), Berlin (Verein für Kunst, Messchaert, Gustav Mahler am Klavier), Mannheim (Henny Linkenbach mit Klavier), Köln, Niederrhein, Musikfest (Messchaert), Wien, Liederabend Messchaert: Lieder.
Prag (Messchaert m. O.), Wien (Anna v. Mildenburg m. O., Bruno Walter): K.
Chemnitz, Brünn*, Linz*, Amsterdam: I.
Wien: II* (Abschiedskonzert).
Berlin, philh. K.*, Baden-Baden: III.
Hannover, Prag, Frankfurt a. M.*: IV.
Petersburg*, Chicago: V.
Berlin, Wien (Konzertverein)*, Leipzig, Dresden (2 Sätze): VI.

1908:

Berlin und Leipzig (Rudolf Gmür): Lieder m. O.
Wien, Konzert Selma Kurz m. O., und Verein für Kunst und Kultur (mit Klav.): W.
Straßburg (Adele von Münchhausen, mit Klav.): K.
Wiesbaden*, Prag und Wien (Nedbal), Görlitz: I.
Straßburg (Pfitzner), Genf (Stavenhagen), München-Gladbach, New-York: II.
Dresden, Teplitz, Reichenberg: IV.
Prag, Ausstellungskonzert (Urauff., Sept.*), München*: VII.

1909:

Graz: „Ich bin der Welt abhanden gekommen", (Dr. Jul. v. Weis-Ostborn).
München, Berlin (Richard Strauß, Kgl. Kapelle, und Stransky, Blüthner-Orchester), Lübeck, München (zweimal), Paris: I.
Wien (Walter), Genf: III.
Berlin (Richard Strauß, Kgl. Kapelle), Wien (Nedbal, Tonkünstlerorch.), Aachen, Basel, Bückeburg, Baden-Baden, Gera, Hagen: IV.
Wien (Konzertverein, Loewe): V.
Amsterdam*, Haag*, Wien (Loewe): VII.

1910:

Mannheim (Hoftheater): Lieder.

Graz: Das klagende Lied (Weis-Ostborn).

Bonn: I.

Mannheim (Hoftheater), Stuttgart (Kgl. Hofkap. Schillings): W.

Berlin (Liederabend Nina Faliero-Dalcroze), Nürnberg (Philh. Verein, gesungen v. Burrian): Lieder.

Berlin (Konzertverein, Stransky), Leipzig (Mus. Gesellsch.; Göhler), München: K; Berlin auch Lieder eines fahrenden Ges.

Bonn, Hamburg, München (Loewe): I.

Paris *, Münster, Stuttgart, Dresden, Barcelona (zweimal, Volkmar Andreae): II.

Olmütz (wiederholt): III.

Görlitz, Riga: IV.

München (Loewe): V.

Berlin: 2 Sätze aus VII; die ganze Symphonie unter Mengelberg in Amsterdam (zweimal), Frankfurt, Arnheim, Haag.

München: VIII * (Uraufführung am 12., Wiederh. am 13. Sept.).

1911 (bis zum Oktober):

Berlin (Stransky), Freiburg i. B.: Lieder eines f. Ges.

München (ges. von Selma Kurz, Gertrude Förstel), Graz (Weis-Ostborn): W.

Mannheim (Bodanzky), Berlin (Fried-Messchaert), Berlin (Nikisch), Amsterdam (zweimal): K.

Leipzig (Gewandhaus): Lieder m. O.

Frankfurt und Amsterdam (zweimal, Mengelberg), Genf (Stavenhagen), Innsbruck: I.

Mannheim (Bodanzky), Berlin (Fried), Berlin (Nikisch): II.

Krakau: III.

Leipzig (Göhler), Paris und Brüssel (Lassalle, Münchner Tonkünstlerorch.), Graz (Weis-Ostborn), München (Göhler), Prag (Teplitzer Kurkap., Joh. Reichert): IV.

Warnsdorf: 3 Sätze aus IV.

Kassel (Kgl. Kap.), Paris (Chevillard; wiederholt), Karlsruhe (Reichwein): V.

Berlin (Fried): VII.

Gustav Mahlers Werke unter Mengelberg
(bis zum April 1920).

I: 34 (in Holland 32) mal	VIII: 10 (7)	Die Aufführg. unter Mahler in Holland sind mitgezählt, weil von Mengelberg vorbereitet.
II: 26 (22)	IX: 8 (8)	
III: 21 (19)	Lied v. d. Erde: 26 (22)	
IV: 42 (37)	Das klagende Lied: 7 (6)	
V: 14 (13)	Lieder eines f. G.: 4 (4)	
VI: 5 (5)	Kindertotenlieder: 14 (13)	
VII: 18 (17)		

GUSTAV MAHLERS WERKE
IN DER UNIVERSAL-EDITION

Lieder mit Orchester

12 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn"

U. E. Nr — Mark

2947 1. **Der Schildwache Nachtlied.** Partitur, tief ... 5.—
3639 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2949 2. **Verlorene Müh'.** Part., hoch 5.—
3640 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2951 3. **Trost im Unglück.** Part., hoch 5.—
3641 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2953 4. **Wer hat dies Liedlein erdacht?** Partitur, hoch ... 5.—
3642 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2955 5. **Das irdische Leben.** Part., hoch 5 —
3643 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2957 6. **Des Antonius von Padua Fischpredigt.** Partitur, tief ... 5.—
3644 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t ... à 1.50
2959 7. **Rheinlegendchen.** Part., hoch 5.—
3645 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2961 8. **Lied des Verfolgten im Turme.** Partitur, hoch ... 5.—
3646 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2963 9. **Wo die schönen Trompeten blasen.** Partitur, hoch ... 5.—
3647 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
2965 10. **Lob des hohen Vertands.** Partitur, hoch ... 5.—
3648 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50
3738 11. **Es sungen drei Engel** (III. Sinf.) Part., hoch (In Vorbereitung)
3649 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50

U. E. Nr. — Mark

2967 12. **Urlicht** (II. Sinf.) Partitur, tief 5.—
2938 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, h. t. ... à 1.50

Dieselben f. Gesang u. Klavier in 2 Bänden

1691 a/b Band I (1—6), hoch, tief 4.—
1692 a/b Band II (7—12), hoch, tief 4.—

Kindertotenlieder

3758 Partitur, hoch, mittel ... à 12.—
2776 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel... à 4.—

Sieben Lieder aus letzter Zeit

3746 a/c 1. **Blicke mir nicht in die Lieder.** Part. hoch, mittel, tief à 3.—
2777 a/c Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel, tief à 1.20
3928 a/b 2. **Liebst Du um Schönheit.** Partitur, hoch, mittel ... à 3.—
2781 a/c Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel, tief à 1.20
3748 a/c 3. **Ich atmet' einen linden Duft.** Partitur, hoch, mittel, tief à 2.—
2778 a/c Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel, tief à 1.20
3750 a/b 4. **Ich bin der Welt abhanden gekommen.** Partitur, h. m. à 3.—
2779/80 Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel ... à 1.50
3740 a/b 5. **Revelge.** Partitur, h. m. à 6.—
2782 a/b Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel ... à 2.—
3744 a/c 6. **Der Tambourg'sell.** Part., hoch, mittel... à 4.50
2783 a/c Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel, tief à 1.80
3754 a/c 7. **Um Mitternacht,** Partitur, hoch, mittel, tief... à 3.—
2997 a/c Ausgabe für Gesang und Klavier, hoch, mittel, tief à 1.50

Dieselben f. Ges. u. Klav. in 1 Band kompl.

5056 a/c hoch, mittel, tief... à 4.—

Lieder mit Klavier

(Siehe auch Lieder mit Orchester)

14 Lieder und Gesänge (aus der Jugendzeit) in drei Heften

U. E. Nr. — Mark

3952/3 a/b Heft I/II, hoch, tief .. à 2.—
3954 a/b Heft III hoch, tief ... à 2.50

Einzelgesänge aus den Sinfonien.

2943 **O Mensch! Gib acht!** III. Sinf. 1.50
2946 **Wir genießen die himmlischen Freuden.** IV. Sinfonie ... 2.—

Bücher und Porträts

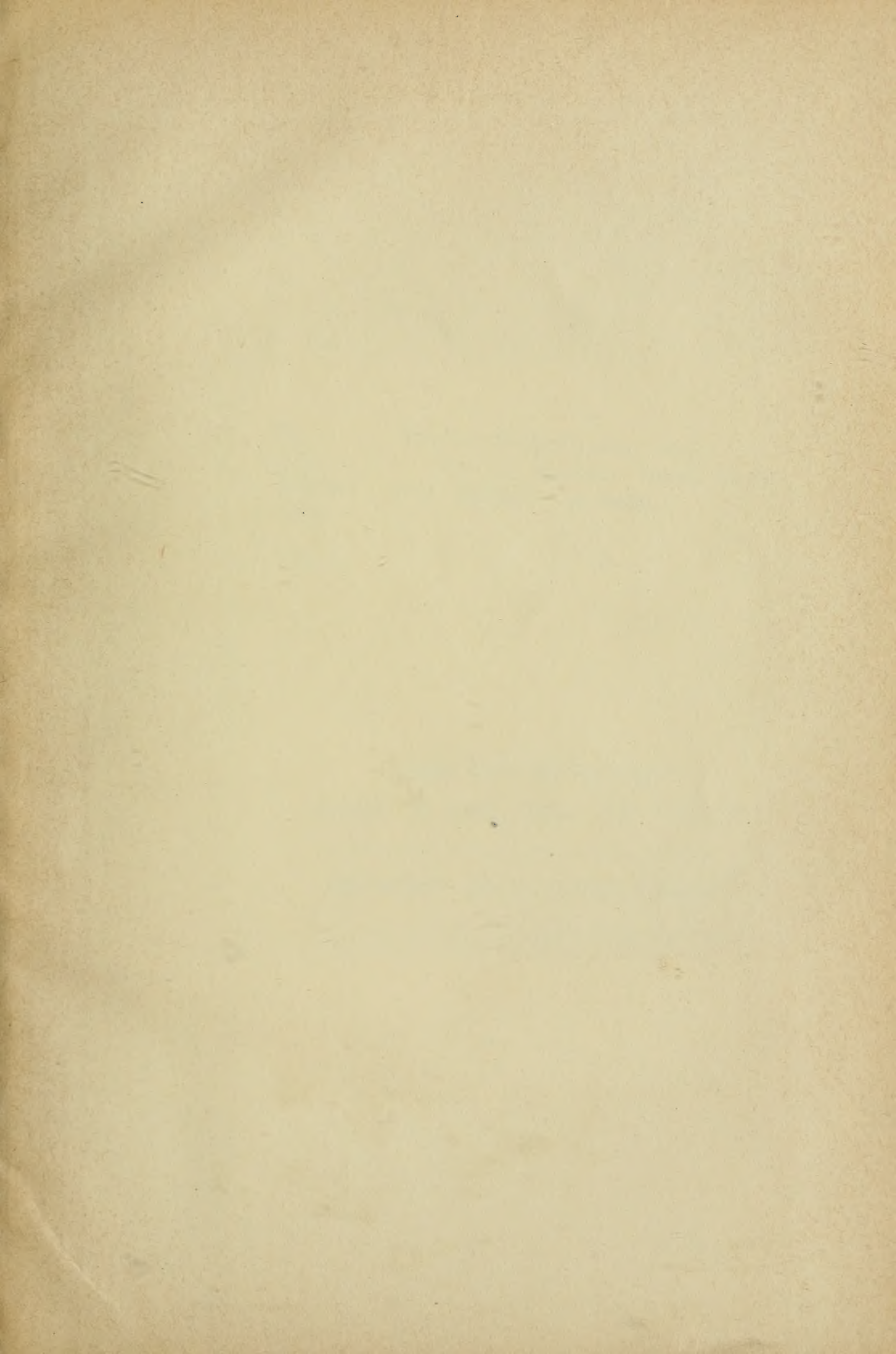
U. E. Nr. — Mark

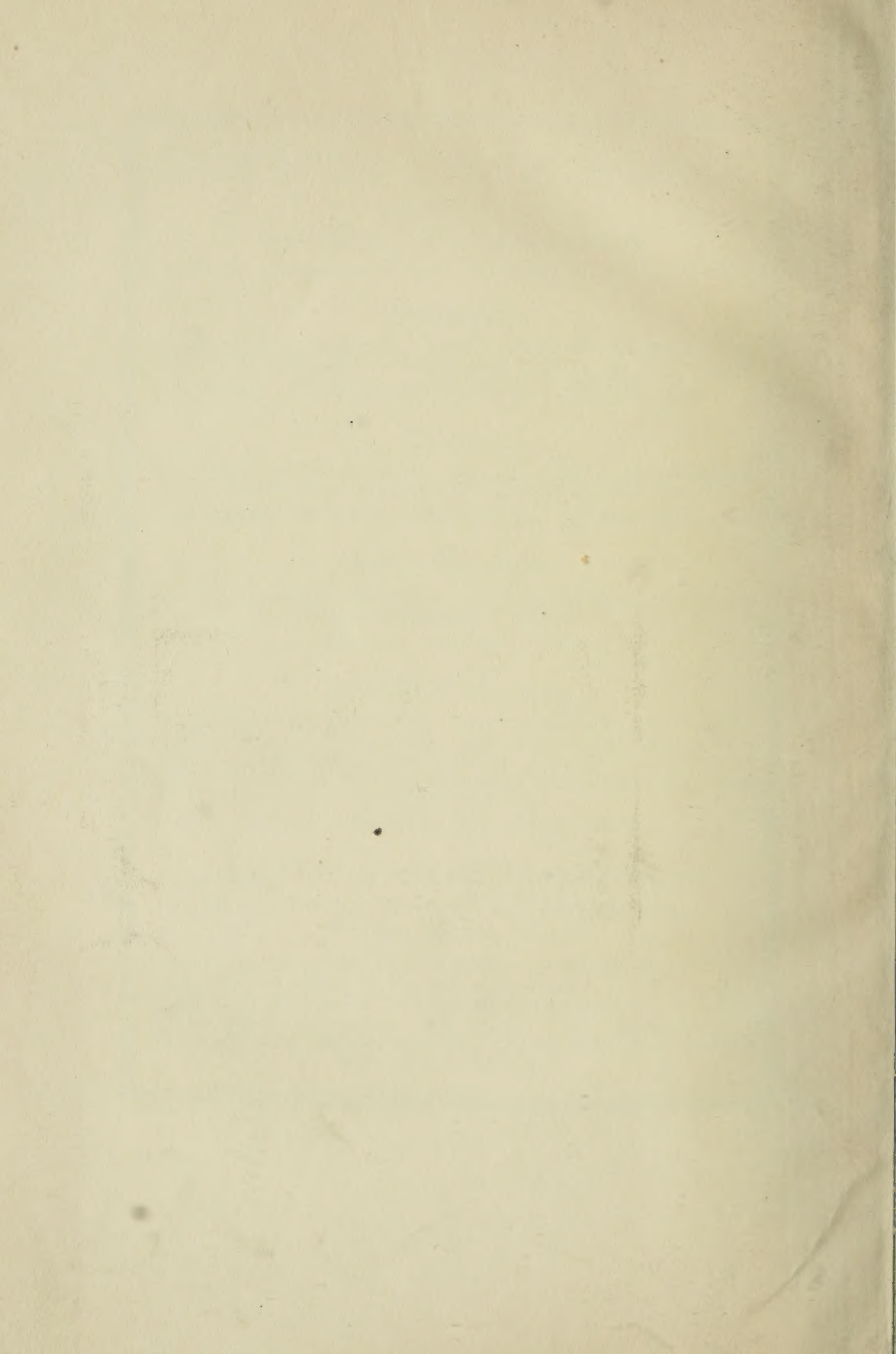
5800 **Guido Adler.** Gustav Mahler .. 1.50
Kritische Würdigung.

Bildnis. Ausgabe auf Büttenkarton.. 5.—
Ausgabe auf Kunstdruckpapier 2.—

Mahler-Sonderheft der „Musikbl. d. Anbruch" ... 4.50

Hiezu ein Verlegerzuschlag






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 23 03 015 3